

مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

دورة
الأخطل الصغير
بشارة عبدالله الخوري

مجموعة
أبحاث
الندوة
المصاحبة

كتّاب الأبحاث

د. أحمد قدور
د. إدريس بلمليح
د. أمينة فارس غصن
د. خريستو نجم
د. سالم خدادة
د. عبدالله الغذامي
د. محيي الدين صبحي
د. ياسين الأيوبي

يصدر بمناسبة
إقامة الدورة
السادسة دورة
الأخطل الصغير
بيروت ١٤-١٧/١٠/١٩٩٨



مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

دورة
الأخطل الصغير
بشارة عبدالله الخوري

مجموعة

أبحاث

الندوة

المصاحبة

كتّاب الأبحاث

د. أحمد قدور
د. إدريس بلمليح
د. أمينة فارس غصن
د. خريستو نجم
د. سالم خدادة
د. عبدالله الغذامي
د. محيي الدين صبحي
د. ياسين الأيوبي

يصدر بمناسبة
إقامة الدورة
السادسة دورة
الأخطل الصغير
بيروت ١٤-١٧/١٠/١٩٩٨

مقدمـــة...

يسر الأمـانة العامة لمؤسسـة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري أن تقدم للإخوة المشـاركين في أعمـال النـدوة المصـاحبـة لدورتهـا السـادسـة - دورة الأخطل الصغير - مـجموعة الأبحاث التي كتبهـا نخبـة من الأسـاتذة المتخصصين، آملين أن يجدوا فيها ما يغري بالنقاش والحوار المفيد.

لقد دأبت المؤسسة على توزيع أبحاث ندواتها على المشاركين فيها قبل وقت كاف ليتمكنوا من قراءتها كلها أو بعضهـا استعداداً للمشـاركة في الحوار بشكل أفضل بعيداً عن الملاحظات العابرة أو الآنية التي تأتي عفو الخاطر.

عزيزي المشارك،

إن الأمـانة العـامـة للمـؤسسـة وهي تقـدم لكم هذه النسـخـة من الأبحـاث تأمل تفضلكم بتسجيل اسمكم قبل يوم ١٠/١٠/١٩٩٨، للمشاركة في الحوار في مجموعة الأبحاث أو قسم منها.. حسب ترتيب الجلسات التي ستكون على النحو التالي:

الجلسة الأولى: مساء الأربعاء ١٤/١٠/١٩٩٨

- الخطاب الشـعـري عند الأخطـل الصـغـيـر.
- لغـة الخطاب الشـعـري عند الأخطل الصـغـيـر.

الجلسة الثانية: صباح الخميس ١٥/١٠/١٩٩٨

- الطبيعة والرغبات المكبوتة في شعر الأخطل الصغير.
- القصيدة الرومانسية في بلاد الشام - فترة ما بين الحربين.

الجلسة الثالثة: مساء الخميس ١٥/١٠/١٩٩٨

- القصيدة القومية في بلاد الشام - فترة مابين الحربين.
- قـراءة القـصـيـدة الحـرة.

الجلسة الرابعة: صباح الجمعة ١٦/١٠/١٩٩٨

- قـراءة القـصـيـدة الرومـانسـيـة.
- قـراءة القـصـيـدة التـقليـدية.

****

الخطاب الشعري
عند الأخطل الصغير

د. أمينة فارس غصن

قال محمد الفيتوري في الأخطل الصغير:

..... أنت في لبنان...

والشعر له في ربى لبنان عرش ومُقامُ

شاده الأخطل قصراً عالياً

يزلق الضوء عليه والغمام

وتبيت الشمس في ذروته

كلما داعب عينيها المنامُ

أنت في لبنان...

والخلد هنا...

والرجال العبقريون أقاموا..

حملوا الكون على أكتافهم

ورعوا غربته وهو غلام

غرسوا الحب... فلما أثمر الحب

أهدوه إلى الناس وهاموا

غرباءً... ومغنين

واحلى أغانيهم على الأرض السلام

قصر الأنيسكو في ١٩٦٩/١٢/٢٥

****

الخطاب الشعري
عند الأخطل الصغير (*)

د. أمينة فارس غصن

لما كان النقد كفاعلية فكرية يرمي إلى فضح وجوه التقديس والتنزيه والأسطرة، فانه يستهدف «المنوع» كما يستهدف أنظمة المعرفة وآليات الفكر وأبنية الثقافة. والخطاب الذي يتناوله النقد ليس مجرد عاكس للمعنى بقدر ماهو عالم من الدلالات متعدد الأبعاد، مختلف السياقات، متراكب الطبقات. إنه ليس مجرد ملتقى للحقائق بل الأحرى القول أنه «مفترق للحقائق» تختلف قراءاته باختلاف أشكال مقاربته، فالخطاب ليس مرآة للمعنى يقوم النقاد بشرح مقاصده وكأنه شاهد على الحقيقة التي يطلب الوصول اليها أو البحث عنها، بل ان نقد الخطاب يوجب الحفر في طبقاته، وتفكيك أبنيته، وفضح مطوياته وتعريه الاعيبه في اخفاء ذاته وسلطته، لذا، فإن «اتنوغرافيا الخطاب» هي الاتنوغرافيا التي تعنى برصد القص، والرموز، والألغاز واللعب بالكلمات وجميع أساليب السرد والأسطورة.

لذا فان كل قراءة حرفية هي قراءة قمعية وخدعة تقرأ التكرار الأجوف أو اللامعنى «لأن القراءة الحرفية تفضي إلى اللاقراءة»[1]. من هنا فما أن يخضع الخطاب للتفسير والتأويل والتفكيك حتى يغدو العمل الإبداعي في يدالعالم الناقد خارج سيطرة المؤلف لأن الخطاب بحاجة موجعة للقراءة، ولأنه يخاطب دائماً من يستطيع أن يقرأ وإلا بقي «معلقاً في الهواء» خارج العالم أو من دون عالم، «فالناقد يقول أبداً أشياء لايقولها النص»[2]، والنصوص كالخطابات تحتاج دائماً إلى قراءات تكميلية لا يكون مآلها الاستبداد والاضطهاد، لأن أحادية المعنى هي خدعة على المستوى المعرفي.

(*) اختارت الباحثة عنواناً آخر هو: الأخطل الصغير في الخطاب الشعري ولعبة الأقنعة.

وعلى هذا فالسؤال، من هو المؤلف؟ هو سؤال ذو مغزى في رحاب النقد قديمه وحديثه. هل هو مثلاً بشاره الخوري الشخصية التاريخية التي تحد باسم العلم الذي تحمله، وبتاريخ الولادة ومكانها؟ أم أنه الحالة الوجدانية التي حبرت «الهوى والشباب» والتي ظهرت متخفية وراء المؤلف الضمني أو «ذاته الثانية»؟ ففي النقد البيوغرافي يقوم التفسير على أساس السيرة التاريخية للمؤلف: فكره، ثقافته، طبقته، منابع وحيه واستلهامه. أما في النقد الحديث فيتم تغييب هذه الشخصية ويصير العمل الأدبي محور الدراسة النقدية حيث يعمد الناقد إلى كشف جزئيات العمل ومفرداته وتراكيبه، والمؤتلف فيه، والمختلف دون الرجوع إلى حياة الكاتب أو الركون إلى نيته وقصده، لأن غاية النقد الحديث هي تأكيد أدبية الأدب من خلال تقنياته وأساليبه، لا من خلال مرجعياته الاجتماعية والثقافية والتاريخية: فولادة الناقد يجب أن تكون على حساب موت المؤلف إذ «يحول الناقد النص إلى موضوع لذة وحبور بعد أن يتحرر من سلطة المؤلف وسطوته» (٣).

غير أن السؤال الذي يدهمنا في دراسة بشاره الخوري، هل يمكن الانحياز إلى جانب مدارس النقد الحديث والتحرر من امبريالية الكاتب ومصادرة قارئه؟ وإلى أي مدى يتجاوز خطاب بشاره الخوري شاعره، ليتحول إلى خطاب حيادي يتعالى فوق زمنه وايديولوجية عصره؟ وهل يمكن تجريد قصائده من عناوينها أو تواريخها أو اسمائها.

لقد أقرّ أصحاب الأسلوبية ونقادها أن «النص يكتفي بذاته وان أي نزول به إلى ظروفه يقع باب الشطط سواء كان ذلك باتجاه السيرة أو الوراثة أو علم النفس أو التناظر، لأن النص بإمكانه ان يغيب تحت عبء هذه الأنواع من الشطط ومن هنا السؤال: أيكون البديل عن أنواع الشطط هذه نصاً ينغلق على ذاته ويكون بعدُ المعنى فيه بعداً داخلياً أو ذهنياً فحسب؟ ألا توجد طريقة معتدلة لتناول النص وظروفه؟ أليس من وسيلة لمعالجة معضلات النص سوى عزله عن معضلات مؤلفه اليومية؟.

إن العلوم البنيوية الحديثة من حيث معالجاتها النقدية يمكن أن تُنعت بأنها «إلحاد بدون أنسنة، يصير فيها العلم أداة مستخدمة لموضعة الإنسان وملجأ للحاجة إلى اليقين وإلى المطلق التي لا يستطيع المرء درء اختبارها»[٤].

من هنا يعاني الناقد المبدع أزمة بالنسبة لقراءة النصوص قديمها وحديثها، ذلك لأنه يحاول أن يحلل ويفسر، وقسم كبير من النصوص يستعصي على التحليل والتفسير، لأن الناقد يتقدم من نصوصه مزوداً بقيم ومعايير، ومقاييس ألفها ودرج على استعمالها، في حين أن النص يرفض كل تقييم من «الخارج» فأدواته لا بدّ ان تنبع من قراءته لا ان تكون معايير ثابتة مطلقة تطبق عليه ولا يحدُّ بها وليس هو نتاجاً من نتاجاتها.

ولكن الاشكالية النقدية التي نواجهها في قراءة الخطاب الشعري عند بشاره الخوري ليست اشكالية نقد قديم أو حديث وانما هي اشكالية «أدوات الخارج» ونعني بها الموضوعات الشعرية عند الأخطل الصغير ابتداءً بشعره السياسي في العهدين التركي ثم الفرنسي، وانصرافاً إلى موطن الصبا لبنان، وانتقالاً منه إلى دنيا العرب ممثلة بمصر وسورية وفلسطين، ومن الشعر السياسي إلى المرأة وشعر الغزل، ثم إلى مجالس الخمرة وندمانها، ومنها إلى شعر الوصف والرثاء والقصص. فإذا كانت هذه هي «أدوات الخارج» وموضوعات استلهام الأخطل الصغير، فماذا عن أدوات الداخل ولغته وأسلوبه وخياله وموسيقاه؟ وهل يمكن أن يرتقي بعض شعر الأخطل الصغير في بنائه إلى بنية أفقية وأخرى عمودية بحيث يستطيع ناقده أن ينفذ إلى «هرمينوطيقية» قصائده واستعصائها، وتفلتها من المباح وايغالها في المستتر؟.

إن ناقداً كإدوارد سعيد أسهم في كل أشكال هذا النقد ليتجاوزها جميعاً يؤكد في كتابه «العالم والنص والناقد»[٥] ان أشكال النقد المعاصر قد اسهمت في تقريب النصوص الأدبية وتذوقها وإدراكها، إلا أنها لتخصصها وصمتها تجاه ما يجري في المجتمع أصبحت منعزلة ومنفصلة عن التاريخ والمجتمع. لأن المدّ الثوري الذي عرفته النظرية الأدبية في أوروبا الستينات كالبنيوية والسيميائية والتفكيكية فيما بعد، قد انحسر ليحل محله نوع من العكوف على النصوصية.

فادوارد سعيد لا ينكر ثورية النقد المعاصر وطليعته إلا أنه يحارب تقوقع هذه الثورية في ابراج عاجية وانفصالها عن قضايا المجتمع وانصرافها الى عالم النصوص فهو يطالب النقد بالانفتاح على قضايا الانسان حتى لا يصبح منتدى للأعضاء، أو شفرة لا يفكها إلا المقربون، لذا فإن ادوارد سعيد ينتقد النقد المعاصر لكونه يتعامل مع النصوص وكأنها تمثل الواقع الفكري والأدبي تمثيلاً أميناً، مع ان كل نص يحذف بقدر ما يظهر ويعبر وفي كل بيان تعمية مقابلة.

ومما يقوله ادوارد سعيد إن النص بنية Structure وحَدَث Event ، فالبنية تجعل منه عملاً عالمياً يتجاوز زمانه ومكانه الاصليين، اما الحدث فهو الذي يربطه بالظروف التاريخية والمحلية التي ولدته، وكأن ادوارد سعيد يدعو الى اكتشاف حلقة الوصل بين الظروف والنصوص، لأن الأدب عنده اصدق من التاريخ خاصة وأنه لا يزعم الصدق بل يلحُ على الخيال، أما التاريخ فإنه يوهم بأنه يصور الحقيقة وهو في الواقع يموه الأحداث ويصورها تصويراً ايديولوجياً يخدم الحكام.

فادوارد سعيد يدعو «الى تحرير النصوص وفك اسارها من قراءات مقيدة تطوق معانيها. وهذا ما يسمى بالتفكيك، حيث يقوم الناقد بتحليل النص ابتداء من سطحه ثم اختراق اعماقه بشكل يبرز تعدد معانيه لا تحديد معناه»[٦].

ويحضرنا هنا كتاب رولان بارت «لذة النص» اذ يقول فيه «حين أقرأ بلذة ما جملة أو حكاية؛ أو كلمة كتبت بلذة ايضاً لأن لذة الكتابة هي التي تفضي الى لذة القراءة فالكاتب دائم البحث عن قارئ لا يعلم في أي ارض هو، لأن القارىء هو المتواطئ ابدا في اقتسام اللذة إن لم نقل في تنشيطها»[٧].

فالمقتحم للذة النص- ومن باب أولى لنصوص الأخطل الصغير- انما يدخل الى عالم يعانق فيه جسد النص النابض برغبة الاغراء والاغواء. فالنقد يحاور جسد النص ويدرب صاحبه على اللاملكية، لأن الناقد أثناء عملية النقد هو مالك النص الوحيد، اذ معه ينتهي زمن تسلط الكاتب، ففي النقد يتماهى القارئ مع النص/ المرأة ويتواطأ مع كاتبه لأنه يقوم مثله باحتيال رغم مسافات الغربة التي تقوم بينهما الى ما لا نهاية.

فالنص بنية تنطلق من نواة لترحل في لذة اللغة وتجرب شبق الابتداع والاغتراب، انه النص الذي يولد في كل مرة ميلاداً جديداً لأنه لا يحمل معنىً منتهياً يمكن الاتيان عليه بقراءة وانما هو يولد في كل مرة ميلاداً جديداً لأنه لا يحمل معنى منتهياً يمكن الاتيان عليه بقراءة وانما هو امكان وانفتاح ونقطة تتقاطع عندها جملة من المتغيرات تتحكم في انتاج المعنى وتفتحه على قول لا ينتهي ما دامت الاطراف المتعلقة به هى ذاتها مسكونة بهاجس الترحال قدرها التغير والتبدل.

لكن القول بأن النص بنية متحولة مهاجرة موضوعة في مفترق الدلالات مفتوحة على المعاني لا يعني أنه قابل لكل معنى ، مرسوم في افقه كل تأويل، لأن تصوراً كهذا هو جوهرة نقض لوجود النص والغاء لسلطته كما أنه إلغاء لسلطة القراءة نفسها.

فمهما بلغ صاحب النص من تجويد النص ومهما بلغ من القدرة على فك العلامة عن ذاكرتها سعياً الى هدم كل كيان آخر سواها لتقوم موجوداً لا يحيل الا على ذاته ومرآة لا تعكس الا صورتها في نرجسية زاهية متبجحة ، يبقى النص مشدوداً الى ذاكرة ترسم على إهابه انتماءه الى سياق، والى كاتب وإلى نوع ادبي معين؛ فتقوم فيه عن ذلك علامات ورواسم تصون عرضه، وتمنع المتعامل معه من انتهاكه والدوس عليه، فالنص حدث ليس في امكانه التخلص من سلطة السياق تخلصاً مطلقاً رغم ماله من قدرة على الهجرة والترحال. والحلول بمختلف الأزمنة والأمكنة والاستجابة لشتى الحساسيات والايفاء بمتعدد النوازع والأغراض.

أما السؤال المحور فى هذا البحث فهو الى أي مدى يمكن اعتبار شعر الأخطل الصغير كتابةً تدخل في صراع مع ذاكرة اللغة ومحاولة تقصي ما علق بها من تجارب الاخرين للرجوع الى زمن سحيق تتم فيه للكاتب لذة التفرد ومتعة الامتلاك للغة نقية لم يمسسها أحد قبله، معه تكشف وجودها، وفى رحاب ما كتب يبدأ تاريخها.

لقد خص الاخطل الصغير كتاب «الاغاني» بعناية كبيرة اذ تحدث في جريدة البرق عن ايامه القاسية اثناء الحرب العالمية الاولى فقال «طويت الاغاني وكان رفيق ليلي ونهاري وانصرفت عن قلمي وقرطاسي »[٨] وقال عنه نسيب نمر « سجن بشاره

نفسه في قرية ريفون ابان الحرب العالمية الأولى، لكنه لم يكن كسواه من السجناء، بل اندمج في صدور الكتب ومعاجم اللغة لا سيما كتاب «الاغاني» الذي بقي رفيقاً له طوال سنوات الحرب العالمية الأولى، فاطلع على سائر ضروب الشعر الغنائي، فرق احساسه، وطابت نفسه، وسلس قياده ورقت الفاظه»[٩].

هو الأخطل الصغير سئل مرةً عن الشعراء العرب الذين يفضلهم على سواهم فقال «عمر بن أبي ربيعة وبهاء الدين زهير واصحاب الموشحات الأندلسية»[١٠].

ولكن حيث لا يرد الأخطل الصغير على عمر بن أبي ربيعة حبه وايثاره له ، نرى أن للأخطل شبهاً من بعض وجه بالعباس بن الأحنف الذي قصر شعره على الغزل ولم يتجاوزه الى غيره من الفنون الشعرية بل كان يفتخر بأنه لا يهجو ولا يمدح اذ قال:

لحاني في القريض فقلت ألهو
وما مني الهجاءُ ولا المديحُ

وغزل العباس نزيه، شريف، مطبوع، رقيق الحاشية. فقال فيه بشار "مازال غلام من بني حنيفة يدخل نفسه فينا ويخرجها منا حتى قال:

ابكي الذين اذاقوني مودتهم
حتى اذا ايقظوني للهوى رقدوا
واستنهضوني فلما قمت منتصباً
بثقل ما حمّلوني منهم قعدوا

وقال الجاحظ: «لولا ان العباس بن الأحنف احذق الناس واشعرهم واوسعهم كلاماً، ما قدر أن يكون شعره في مذهب واحد لا يجاوزه ، لأنه لا يهجو ولا يمدح ولا يتكسب، وما نعرف شاعراً لزم فناً واحداً لزومه فأحسن فيه واكثر».

وقد قدمه ابو العباس المبرد على نظرائه واطنب في وصفه فقال: «كان العباس غزلاً ولم يكن فاسقاً وكان ظاهر النعمة ملوكي المذهب».

ووصفه ابراهيم بن العباس فقال: كان العباس بن الأحنف فصيحاً جميلاً ظريف اللسان، ولو شئت أن تقول كلامه كله شعر لفعلت»[١١].

أمـا عن بـهـاء الدين زهير فـربما كـانت مـوضـوعـات الأخطل اقـرب منـهـا الى موضوعاته في تنويعاتها ورقتها، وقد عالج البهاء زهير فنون الشعر: فمدح وهجا وفخر ورثا وشكا وتغزل وعاتب ووصف في شعره الخمرة والطبيعة وليالي الأنس ومجالس اللهو والمجون»[١٢].

وقال سعيد عقل في الاخطل الصغير ملقياً ضوءاً كاشفاً على نتاجه "كما ولا بقمقم يمكن حبس الجن- إلا أن تشأ توهماً أو تخيلاً متعابثاً- كذلك ولا بتعريف من مثل الأخطل الصغير يمكن حصر الأنامل الجلل التي راحت في حقبة من عمر الشرق تخط تخليداً لشوقي طربت له الحجار في مصر، وبعثاً لأزهار الزهاوي وقد تفلسف على الوجود، واستنفاراً لهممٍ تهيب بترابات فلسطين أن تستيقظ وتقلق السيوف في الاغماد حتى إذا وهنت وشائج بين نيل ورافدين أو تقطعت انفاس صبا بين نجد واطلس أو جف شوق والتياح بين شآم ولبنان أو مل الكفاح حسام يعربي الحد، تألق غناء الأخطل بمفاتن شعر، واتلف الشرق نشوان بنبيذ بابل وبلّور صيدون. انه شرق الاخطل يكبر للبنان كما للذي لا تكبيرة إلا له»[١٣].

لقد رأى سعيد عقل الى الموضوعات التي ضرب فيها الاخطل بسهم فكان منها الرثاء، وكان منها الشعر السياسي، إما اديب مروة فقد ذكر «أن الشاعر تأثر بعمر بن ابي ربيعه والبهاء زهير لأن شعرهما لاقى في نفسه هوى مقيما وتجاوباً عميقاً وهو ما زال في مطلع الصبا» [١٤].

غير أن الأخطل الصغير لم يكن مقلداً، وانما وصل الماضي بالحاضر، ونقل الشعر العربي من صوره الحائلة والفاظه المبتذلة ومعانيه السقيمة الى حياة جديدة قبل ان تمد الرومانسية والرمزية جذورهما في لبنان وقبل أن يظهر شعراء هذين التيارين ويأخذوا بناصية الأدب الحديث، وقد عده صلاح لبكي من المخضرمين «الذين غلب على شعرهم التأثر بنظريات الغرب»[١٥] وقال عنه فرج رزوق «انه صاحب مدرسة في الشعر اللبناني، وأنه مهد لابي شبكة طريق المدرسة الرومانسية اللبنانية»[١٦] أما منيف موسى فيرى «أن دار جريدة البرق كان يلتحق بها ارباب القديم التقليدي »[١٧] الى أن انشئت

عصبة العشرة سنة ١٩٣٠ التي اتهمت الأخطل بسرقة الشعر الفرنسي، وهي عصبة ضمت ادباء من الشبان الذين اطلعوا على الأدبين العربي والغربي، واركانها أربعة:الياس أبو شبكة، وميشال ابو شهلا وخليل تقي الدين، وفؤاد حبيش، وكانت دعوتها تهدف الى «يقظة ادبية نشيطة أهاب بها نفر من الشعراء رأى في الأدب المعاصر ما يطبع نتاج الأقلام العربية في هذا البلد (أي لبنان) بطابع التقليد والجمود ويقيدها بنزعات تقف بأصحابها دون اعتبار الجديد وتسوقهم الى الاستمرار فى نسخ القديم وانتحاله ومحاكاته، وقد هال عصبة العشرة أن تظل هذه الاقلام تمعن في الإساءات إلى الأدب العربي بما تشوهه من محاسن القديم لفرط ترديده وابتذال بدائعه، وبما يولده نتاجها العقيم في نفوس النشء العربي من الرغبة عن لغته والاقبال على الجديد المبتكر في لغات الأمم الأجنبية»[١٨].

وهكذا استأثر الأدب عامة بنشاط «عصبة العشرة» فخلقت المشاكل وولدت العداوات وهي تعيد النظر في تقويم بعض الشعراء ومنهم الأخطل الصغير، باثارتها حرباً على القديم وممثليه احياء وأمواتاً، إلا أن «عصبة العشرة» لم تكن تتقيد بنظام لا في الكلام ولا في الكتابة ولا في العمل»[١٩].

الى جانب «عصبة العشرة» وكثرة حساد الأخطل، فنحن لانستثني سعيد عقل اذ وقف في «وست هول» الجامعة الأمريكية بعد أن القى الاخطل الصغير قصيدة عروة وعفراء – ليقول «انه لا يقيم وزناً لشاعر يعيش على ساحل البحر الأبيض المتوسط تغسل اقدامه الأمواج ويكلله صنين بتيجانه ثم يحمل نفسه الى الصحراء لتوشي قصائده، فرد بشاره الخوري قائلاً:

ومعشرٍ حاولوا هدمي ولو ذُكروا
لكان أكثر ما يبنون من ادبي
تركتهم في جحيم من وساوسهم
ورحت اسحب اذيالي على السحب[٢٠]

وقد كانت حملة شعراء لبنان المنحازين الى الثقافة الفرنسية شبيهة بتلك الحملة التي شنها رواد مدرسة الديوان في مصر على كل من احمد شوقي وحافظ ابراهيم وغيرهما من الشعراء.

اما اذا تعالينا عن نقد الحساد وتفردنا بسؤال حول خطاب الأخطل الشعري وخصائصه ومميزاته فلعلنا نسأل : ما الذي ميز هذا الخطاب؟ وهل كان خطابه خطاباً تقليدياً؟ أو هل كان خطاب بتر وانقطاع عن التراث والينابيع؟ أم أنه خطاب وصل ومتابعة؟ أم أنه خطاب حداثة موغل في حداثته حتى الغرابة والاكزوتيكية؟.

قد لا يكون خطاب الأخطل الصغير الشعري شديد الثراء والاتساع بالمعنى الكميّ، ولكن المتتبع لقصائده يلحظ دون شك قدرته الفائقة على اعادة تشكيل المفردات ووضعها أمام الكثير من الصيغ والاحتمالات التي يختلف واحدها عن الآخر. فنحن نجد تكراراً ملحوظاً لكثير من الألفاظ المستخدمة إذ لا تخلو قصائده من كلمات الخميلة والبلبل والهزار والطير والغصون والأزهار والأعشاش والنسيم والكواكب والضحى والبحر والسماء والجدول والروض والأكمات والربوة والوادي، وتشيع في شعره الفاظ الغزل كالحب والهوى والهجر والصدّ والوجد والسهد والزفرات والعيون والسحر والثغر والدموع والقلب. كما تتزاحم المفردات الدينية المسيحية ومنها الخمر والذبح والسفح والاهراق والدم الى جانب مريم ويسوع والانجيل والصليب والكنيسة وعرس قانا والاكليل والراهب والناسك والقسيس والمبخرة والدير والبيعة وهي صور يقابلها ببعض الالفاظ الإسلامية كالقرآن وطه وأحمد وفاطمة والمآذن وكأن الأخطل يأتي بالرمزين معاً ليعبر عن وحدة المسلمين والمسيحيين وايمانهم بالوطن والأمة.

ويمكن القول إن المفردات التي راحت تتكرر في قصائد الأخطل الصغير هي بمثابة المواد الأولية التي صنع منها الشاعر عمارته الشعرية فسعة القاموس ليست دائماً سعة ثراء وإغناء، لأن الشعر من بعض وجوهه هو فن الحذف ومهارة التكثيف، وقد يكون الأخطل في هذا الإطار أقرب إلى صفاء الرومانسية ورقتها الغنائية، إلى جانب سعيه الواقعي نحو الالتزام بقضايا الإنسان وهموم العصر المباشرة.

وإذ رأى ايليا الحاوي الى عبارة الأخطل قال فيه «ان بشاره الخوري ثقف العبارة، فاسقط منها ادوات التعليل والتفسير والصفات المترادفة مكثفاً المعنى في لفظة ممتنعاً فيها عن النثرية التي نستشفها في الشعر الرومنسي عامة والشعر المهجري

خاصة، فعبارته برناسية اذا جاز القول لأنه يقتلها حكاً وصقلاً حتى تشف وتبرأ من الهنات والشوائب. ويخيل الينا انه يكاد يكون عبداً من عبيد الشعر وفقاً للتعبير القديم اذ لا يستقيم له أمر العبارة الا بعد عنتٍ ولأيٍ وتكرار ومراجعة، وكأن الأخطل ابو العبارة المنحوتة بشغف وتوهج»[٢١].

ولما كان الأخطل الصغير وفياً لبناء القصيدة العربية معجباً بموسيقاها التي ترفل بها قصائده، فلقد عاد الى بناء اندلسي احبه إذ احيا الموشح ونظم بعض القصائد على بنائه، فكان من موشحاته «كيف انسى» و«الجبل الملهم» و«بأبي انت وأمي» حتى ولو لم يكن في هذه الموشحات ما في الاندلسية من تفنن وتركيب أدوار ، إلا أنها لاتقصر عما في الاندلسيات من رشاقة وعذوبة وصور.

فلغة الاخطل الصغير ليست وليدة مثاقفة أو معادلات فكرية مجردة، بل انها لغة الحياة العابرة من القلب الى مصبها على الورق . واشراق هذه اللغة أو وضوحها ليس ناجماً عن سطحيتها أو وقوعها في المباشرة، كما يرى البعض، بل عن فهم الأخطل الصغير للعملية الشعرية معاناة ومكابدة يرى إليها الشاعر بوصفها القدرة على استجلاء الغامض والخفي والتبسط فيه حتى الشفافية، ذلك أن خصوصية الشعر عند الأخطل تكمن في التوفيق بين روح عصره من جهة وبين لغة البداهة والطفولة وبكارة الأشياء، فالأخطل الصغير موضع حذر وريبة من الحداثيين ومن «عصبة العشرة» الذين رأوه في اطار الشكل والتعبير أميل إلى المحافظة وأقرب إلى المباشرة والافصاح. كما رأى البعض أن شعره يمتد في مسافة افقية ولا يوغل عمودياً في دهاليز النفس ومناطقها المحرمة واللاواعية. كما أن البعض يأخذ عليه عدم ذهابه بعيداً في تفجير اللغة وتحطيم بناها السائدة؛ وهو ما اعتبره الأخطل فضيلة لا نقيصة إذ انه اعتبر أن الشعر هو فن الوضوح وانتشال المعنى من بئره العميق كي يصبح نبعاً مشاعاً على السطح.

ولما كان «بعض الربيع ببعض العطر يختصر» فان موشح «بأبي أنت وأمي» يمكنه برأينا أن يختصر قمة الابتهال والخشوع في ذلك «الجحيم الفردوسي» المفتوح على الطمأنينة كما على الأثم. انه الموشح الذى تترنح فيه المُدام على الشفير الفاصل

بين اللذة والألم وكأننا نسمع فيه تأوهات الحبيبة على الورق. فموشح الأخطل هذا ينغلق على ضميرين اثنين: المتكلم والمخاطب؛ وهو ما يسهّل عليه الوصول إلى وجدان القارئ وهزّ هذا الوجدان بقوة. فعبر «أنا» المتكلم يتيح الشاعر لقارئه أن يتماهى مع بطله وأن يتقمص حالات وجده وهيامه وكأنه طرف في لعبة الكتابة وفي نزف الموقف العاطفي الملتهب. ولأن الأخطل يخشى من ايقاع قرائه في التبرم والملل فهو نادراً ما يعمد إلى اطالة القصيدة، لتجنب الوقوع في شرك التفكك والتبعثر وفقدان السيطرة على انساق التعبير، وقصائد الأخطل بمعظمها قصيرة أو متوسطة الطول. وهي قصائد مواقف وحالات وبرقيات خاطفة.

وقد جعل الأخطل لهذا الموشح لازمة محددة تتكرر عند بداية كل مقطع رابطة بين المشاهد عبر العود الدائم الى بدء الكلام:

اسقنيها بأبي انت وأمي

لا لتجلو الهمّ عني، انت همي[٢٢]

هذا المفتاح المتكرر يحول الموشح الى ما يشبه دوران الدراويش حول لهب هو طقس النشوة والسفور، لأن الصوت الداعي هو صوت امرأة تصبو كما يصبو المتصوف الى متعة الاتحاد والحلول والفناء؛ وكأن لوعتها ناجمة عن الجمع بين البعد الحسيّ المثير والبعد غير الحسي الموصول بالمطلق والآفاق القاصية التي لا تدرك ...

ففي هذا الموشح ذي التوتر العالي تحاول الخمرة نفسها أن تعبر عن وظيفتها الرمزية المشحونة بجسارة الأسر الواعي والتحدي، وكأن الأخطل الصغير الغى الحدود بين الحرية والشعر فإذا كانت الحرية تعبيراً عن غنائية شخصية قوامها ذات نوعية طليقة، فان هذه الحرية تعثر على تجسيدها الأكمل في الشكل الغنائي، الذي يهمش معايير العقل والمنطق ويترك الروح على سجيتها ؛ ذلك أن الاحتفال شعرياً بالحياة هو احتفال «الهنيهة النشوى» أو «اللحظة الشعشعانية السعيدة» بحيث تتحول اللحظة صورة للحياة كلها، ومما لا مراء فيه أن هذا التصور الذي يهجس بالكلي يختار عناصره من عالم التفاصيل ومنمنمات العشق كما يفرضه ويتخيره الحدس الغنائي الشخصي.

وحيث يسند الأخطل الصغير حميمية المنادمة إلى صوت نسوي يبتهل الى حبيبة «اسقنيها بأبي انت وأمي» يردنا الأخطل الى تقليد اندلسي اطلت فيه الشاعرات تتلمسن شعرية الأشياء المعيشة وتوحيدها في عالم يقرره الشعر ويعطيه الصياغة. انها قصائد الفعل التواصلي بين «الأناء» و«الأنت » كتبتها حسانة التميمية، وقمر ، وعائشة القرطبية، وزينب المرية، وغاية المنى، وبثينة بنت المعتمد بن عباد وولادة بنت المستكفي وحفصة بنت الحاج كما كتبتها بضمير إحالي غائب انثى الأخطل التي تتخطى صورة الأنثى النمطية باتجاه امرأة حية تحمل الإثم والطهارة والرغبة والحرمان.

ولما كانت الموشحات قد نشأت في خدمة الغناء، كانت الموضوعات الأكثر اتصالاً بالغناء والترنيم هي موضوعات الغزل، ومن المعروف أن كلاً من الغزل والغناء مرتبط الى حدٍ كبير بالشراب الذي يقبل عليه كل من الشاعر الغزل والمغني، لذلك فسرعان ما ارتبط الغزل والخمر بحيث صارا موضوعاً واحداً تعبق المرأة فيه بالأريج والشوق والحنين.

أما انثى الأخطل الصغير «المتورطة» بالفضح والتعرية فتتلاحق افعال امرها وقسمها: «بأبي انت وامي اسقنيهاواملأ الكأس»، فتتواتر الأفعال الداعية للدخول في اللحظة الفردوسية وتختلط الذات بتفاصيل المكان، ويختلط المكان بالحلم، وكأن الذات المنادية تتغلغل في الأشياء ، وتتسلل لتسكن روح عاشقها وكأن المدخل الى موشح الأخطل هو المدخل الصوفي، لا من حيث أبعاده العقيدية أو الفيضية أو الاشراقية، ولكن من حيث الأبعاد الوجدانية والشعورية للتجربة الصوفية. فالمقام الذي يعيشه المحبوب هو مقام «الرضا» المثلث الأقداس: الخمرة والمرأة والحب. فالخمرة حركة شوق الى اتحاد، اما الحب فيتعدى الاتحاد الى مراقيه العليا أي إلى وحدة المحب بالمحبوب. فالخمرة متلفة للنفس/ الأنا، لأن قلب العاشق المحب يصبح كلاً تتسارع فيه الآلام والأسقام من فرط الجوى «اسقنيها لا لتجلو الهمَّ عني، انت همي».

فالجمع بين المحب والمحبوب هو جمع بالحب لا بالعقل، يصير فيه المحبُّ مأخوذاً من كل انا: «انت همّي». انها رحلة الذات إلى الذات، رحلة فيها آن وليس فيها اين.

فـالآن هو الليل مـبعث الطمـأنينة الذي تنشط فـيـه الأشـواق وتتـأجج المواجـد، انه الليل الذي لم يبق فيه حـال إلا حال العـاشقين: «فلقد نام الندامى والخزامى»فـاستعارة النوم تلف جميع الكائنات في حال من الهدوء يشبه العدم فالكل أوى الى مـجاهل النوم ومـتـعـه، ولم يبق سـاهراً إلا أرقٌ من وجـده لا ينام بل ينتظر مـزاحـمـة الوقت للوقت ومزاحمة الصبح للظلام: «زحم الصبح للظلام» وأن أوان انفصـال العاشقين والكف عن تبادل قبلات الهوى:

قم ننهنه شفتينا

ونذوب مهجتينا

رضي الحب علينا ياحبيبي[٢٣]

جاء في المجلد الثالث عشر من «لسـان العرب» أن نهنه أو النهنهة تعني الكف. تقول: نهنهت فلاناً إذا زجرته فتنهنه أي كففته فكف. قال الشاعر:

نـــهـــنـــه دمـــــــــــــــوعـــك، إن مـــن

يـغــــتــــرّ بـالـحـــــدثان عــــاجـــــز

وكأن اصله من النهي.

وإذا كانت دعوة المحبوبة لحبيبها هي دعوة للكف عن التقبيل، فما ذلك إلا لمزاحمة الصبح لليل والخوف من افتضـاح امرهمـا، لأن الليل وحده يرفق بالعاشقين ويقيم لهم ستراً ويحفظ سراً. فـالليل يحنو ويكتم ولا يفضح، لذا فان الكل يصلي لعدم انقضـائه، حتى إذا انقضى رجا الكل عودته ولجأ إليه حامـلاً اسراره يعهد بها إليه لأن ختم الليل هو ختم التلاشي والمحو والحميمية.

ويمكن الاشـارة الى أن «نهنه» بامكانهـا أن تعني بالعـامية شدة الارهاق والتعب، وشـدة الارهاق تتـأتى من الاستـغراق في التقبيل والعناق، وكـأن العاشـقين وصـلا إلى ذروة النشوة التي هي ذروة استهلاك قبلهما. غير أن هذا المعنى يبقى ضـعيفاً. إذا ما قـيس بالنهي والكف، لأن الدعـوة إلى النهنهـة كـانت عند انحـدار جـحـافل الليل أمـام

جحافل النور؛ حيث كان الحبيبان قد شهدا شهادة يقين صاف على تعانقهما وسكرهما بنشوة التواصل التي نالت رضى الحب عليهما. فهناك من يدخل ملكوت الحب وهناك من يبقى على ابوابه يعانق جحيمه دون الوصول إلى نشوته والحب برأي الأخطل هو حال من العناق يذوب فيها الحبيب بحبيبه حتى لا انفصال ولا ثنائية:

غنني، واسكب غناك ولماك

في فمي، فديت فاك، هل أراك

وعلى قلبي يداك ورضاك

هكذا اهل الغزل

كلما خافوا الملل

انعشوه بالقبل يا حبيبي(٢٤)

فالحبيبة مخلصة وفية لعراقة تقليدها عندما بدأ الشعر حداء «غنني» . إذ ان العلاقة الأزلية قائمة ابداً بين الموسيقى والشعر ثم ان الفاظ هذه القصيدة التي ارادهاالأخطل الصغير لطيفة، سلسة، يسيرة على الأذن، كانت لتجتذب أُذُنَ اسمهان المغنية وأذن المستمع وإحساسه الفطري الغريزي الى جانب المضمون الملحن: فالغناء كحال الجنون منسكب بين شفاه العاشقين، احدهما يفدي الآخر، إذ يفدي فمه، يعلن على الملأ أنه يرى الى ملامسته ورضاه، حتى إذا خشي الحبيب ملل حبيبه، عاد ينعشه بقبلات تعيد إليه حمأة الحب المقدس واشتعال لهبه:

صبها من شفتيك في شفتيّا

ثم غرق ناظريك في ناظريا

واختصرها ما عليك أو عليّا

ان تكن انت انا

وجعلنا الزمنا

قطرة في كأسنا يا حبيبي(٢٥)

لقد استهلك الأخطل قاموس الخمر إذ قال «اسقنيها، واملأ الكأس، واسكب غناك، وصبها من شفتيك» كما أنه استهلك قاموس التواصل المتناغم: «اسكب غناك ولماك في فمي صبها من شفتيك في شفتيا، ثم غرق ناظريك في ناظريا» ، غير أن هذه الأفعال جعلت من

الخمرة ظلاً من ظلال الابتسام والغرام والغناء والجنون والنشوة. وقد حل المعشوق محل الساقي، مقصراً طرقات صب الخمر بين شفة وشفة، وكأن الخمرة لم تعد لكأس تحنو عليها كما على الندامى، فالحبيبة لم تعد تطيق هذا الاسراف والتبذير في البعد المكاني:

صبها من شفتيك في شفتيا
واختصرها ما عليك أو عليًا
ان تكن انت انا
وجعلنا الزمنا
قطرة في كأسنا يا حبيبي

انها حال من الحلول الصوفي بلغ إليها الحبيبان، فتلاشت هويتهما بالجمع والوحدة، فالجمع ابداً جمعان: جمع بالوحدة وهو جمع الخاصة من العشاق وجمع بالافتراق وهو الجمع الذي درجت عليه العامة من الناس، الجمع بالوحدة فناء العاشق في المعشوق، فناء تنتفي فيه كل انائية وشخصانية. فإذا العاشق والمعشوق واحد لايفصلهما بعد ولا يفرقهما بين ، وهذا الجمع لايتأتى إلا بالحب تنتفي به مقاييس الحس والعقل والزمن. اما الجمع بالافتراق فهو جمع بالعقل لا بالحب حيث يبقي العاشق في انائيته وتبقى العلاقة بينه وبين محبوبه علاقة ثنائية يفصل بينهما بعد ويفرقهما بين.

وإذ يبرح العشق بالعاشق يفنى فناءً كلياً عن هويته وذاته وزمنه ولا يعود في الوجود إلا هذا الواحد الأحد «ان تكن انت انا» ولكن كثيراً ما يستبد بالمحب حبه فيبوح بما يجب أن يبقى مكتوماً، وكأنه من فرط حبه، والحب جذوة من عالم الغيب غفل عن عالم الحس والعقل ، فأصابه لفرط انجذابه، الطيش فباح.

ولما حاول بشاره الخوري أن يتخطى المذهبيات الضيقة، فقد جدد بالايقاع دون أن يلغيه كما فعل السرياليون كما جدد بالصورة ليجعلها عنصراً معادلاً في القيمة للإيقاع كي يتحامى تطرف المذهب الرمزي الذي حاول دعاته أن يغلبوا الايقاع على الصورة تغليباً يكاد ينفي فاعليتها في البناء الشعري.

هذا الكلف بالموسيقى نجده في موشح «بأبي أنت وأمي »، الذي استعمل فيه بحر

الرمل في أكثر اوجهه التي يأتي بها اذ استعمل القسم التام منه في أول المقطوعة ثم استعمل بعد البيتين الأولين مجزوء الرمل ولم يدخل في موشحه من الزحافات غير زحاف الخبن وهو من احسن زحافات هذا البحر. وفى المقطوعة الثانية من هذا الموشح استعمل الأخطل الصغير نوعين من بحر الرمل هما المقصور والرمل المجزوء؛ ليعود من جديد الى الرمل التام والرمل المجزوء، وكأن الشاعر الذي تقيد بالبحر الواحد قد نوع في اضربه تنويعاً يُغني الموشح بالموسيقى والحركة اذ عرف أن بدايته رقة وتمهل حيث كانت الدعوة آمرة آسرة إلى أن كانت النقلة الموسيقية في البحر نقلة تستلزم الحركة والوثوب والسرعة:

«هكذا أهل الغزل - كلما خافوا الملل- انعشوه بالقبل»

وقد احتلت الخمرة فى هذا الموشح – إن لم نقل في شعر الأخطل- مكانة تكاد تكون موازية لمكانة المرأة فيه، لأن كلتيهمامصدر اللذة والنشوة في رحاب الجمال الحسي والمعيش، فاذا كان الشعراء من قبل قد افردوا للخمرة قصائد مستقلة ، فإن بشاره الخوري كان يجمع بين الكليات تحقق لذته في نفسه الإحساس المعانق لمفاتن الدنيا، فهو ابدا ساعٍ للالتحام الكلي بكل ما يثير فيه احاسيس الهيام والنشوة، وكأن التحامه نوع من الصوفية وفيض يعانق الروح ويغمرهما بلذة الامتداد:

وُلد الهوى والخمرُ ليلة مولدي

وسيحملان معي على الواحي

يا ذابح العنقود خضب كفه

بدمائه بوركت من سفاح[٢٦]

ثم إن الاخطل الصغير الذي اسكرته الكلمة المبدعة، امضى العمر متعاقداً مع الخمرة والمرأة والغزل، ولكن الأخطل في غزله «لم يكن من المجددين لأنه في أكثره لم يتعد حدود الغزل العربي القديم، فقد ظل الجمال لديه حسياً ظاهرياً، اذ قلما نراه يحدثنا عن لواعج القلب واشواق النفس وعذاب الروح.

إلا أن ذلك لا يمنعنا من القول، إنه قد ارتفع في غزله وسما به إلى مكانة عالية وخصوصاً فيما يتعلق بعنصري الصياغة والألفاظ، إذ ابعده عن الاصباغ والتشبيهات المملة التي شاعت في عصور الانحطاط، وعاد بالشعر الغزلي الى العصور العربية الزاهرة، حيث نجد في شعره استيحاء لشعر كبار الشعراء الغزليين امثال عمر بن أبي ربيعة وجميل بن معمر، حتى غدا وكأنه يمثل حلقة من حلقات الماضي البعيد والحاضر المستجد»[٢٧]

فاذا شئنا أن نقارن بين قصائد ثلاث من قصائد الأخطل الغزلية لالتبست علينا صور حبيباته اللواتى تتشابهن الى حد الانصهار والاندماج، وكأن ما فاته من عنصر الصورة في اللوحة الأولى جاء عليه في اللوحة الثانية واستعاد بقية التفاصيل حتى ينهكها

وهاكم بعض صور هذه القصائد وهي «الصبا والجمال»[٢٨] «ورب قل للجوع»[٢٩] «وهند وامها»[٣٠] . وقد جاء في «الصبا والجمال» قوله:

سكر الروض سكرة صرعته
عند مجرى العبير من نهديكِ
قتل الورد نفسه حسداً منك
والقى دماه في وجنتيك
والفراشات ملَّت الزهر لما
حدثتها الانسام عن شفتيك

أما في «رب قل للجوع» فقال الأخطل:

المها اهدت اليك المقلتين
والظبا اهدت اليك العنقا
فهما في الحسن اسنى حليتين
للعذارى، جل مَن قد خلقا
ودرى الروض بتين المنحتين
وقديماً يعشق الروض الحسان
فكسا بالورد منها الوجنتين
وكسا مبسمها بالأقحوان

ورمى في صـــدرها رمـــانـتـين
من رأى الرمـــان فـــوق الخـــيـــزران

منهـــمـــا في صـــدرها كـــالموجـــتين
أي صبٍّ مـــا تمنى الغـــرقـــا

وأخيراً قال الأخطل في «هند وامها»:

اتت هند - تشكو إلى أمـــهـــا
فـــســـبـــحـــان من جـــمع النيّـــرينْ

فـــقـــالت لهـــا- إن هذا الضـــحى
أتـاني وقـــبـلـني قـــبـلـتـين

وفـــر فلـمـــا رآني الـدجى
حـــبـــاني من شـــعـــره خـــصلتين

وذوّب مـــن لـونـه ســـائـلاً
وكـــحّـلـني منه في المقـلـتـين

.... وجـــئت الى الروض عند الصـــبـــاح
لأحـــجـــب نفـــسـيَ عن كل عـين

... فـــخـــبـــأت وجـــهي، ولكنـه
الى الصـــدر يـاأم مـــدَّ اليـــدين

ويا دهشـــتي حين فـــتـــحت عـــيني
وشـــاهدت في الصـــدر رمـــانـتـين

ومـــا زال بي الغـــصن حـــتى انحنى
على قـــدمي ســـاجـــداً ســـجـــدتين

وكـــان على رأســـه وردتـان
فـــقـــدم لـي تـيـنـك الـوردتـين

... فـــرحت الى البـــحـــر للابتـــراد
فـــحـــمّلني، ويحـــه مـــوجـــتين

فــــمــــــا ســــــرت إلا وقـــــــد ثارتـا
بـردفي كــــالبــــحـــــر رجـــراجـــــتـين

تطالعنا في القصائد الثلاث حبيبة تختصر جمالات الطبيعة والرياض، وكأن الطبيعة تبقى غير مكتملة إلا لترى انعكاسها في صورة غادة حسناء تحيي جمالاتها، وتحاكيها بالحركة والحياة، وكأن الأخطل الصغير رسام ينقل الوان الخالق ليسكبها في مخلوقاته؛ إذ إن كل الألوان التي يلون بها ريشته هي ألوان مستمدة من الضحى والدجى والورد والأقحوان فتارة هو مترنح بين شَعر الليل وقُبل الضحى، وتارة نراه مأخوذاً بسحر عيني المها أو كبرياء اعناق الظباء، واخرى سابحاً فى عالم عابق بالعطر والأريج وتكور الرمان والنهدين. وما القاسم المشترك بينهما إلا شدة الملمس إلى شدة التكور وتوهج الرمز. وما بين الطبيعة والحبيبة هو ما بين امرأة وامرأة من الغيرة والتباهي والحسد غير أن غيرة الطبيعة هي الغيرة الفاضحة طالما أن الطبيعة جامدة، والحبيبة متحركة تضج بالحياة والشباب، هذا التشخيص يسقطه الأخطل الصغير على الروض فيسكر وعلى الورد فيحسد، وعلى الفراشات فتمل الزهر وتعشق الشفتين؛ فكل ما في الطبيعة متبرم قلق يسعى لنيل رضى حبيبته وقبولها هداياه. وما الهدايا سوى المقل، والعنق والقبل والشعر ، والخيزران، والنهدين والردفين ، بعضها من نواميس الوقت ، وبعضها من عطايا الطبيعة وبعضها من موج البحر، وكلها يتكرر ويتشابه لأن الواهب واحد وقد اختار احسن حلاه وغلالاته ليلبسها عروس الأخطل الصغير التي لا زالت تشبه عرائس الشعر منذ كان للمرأة فيه مقام ومنزلة ومجلس.

وإذا كان هناك من لمحة اضافها الأخطل فهي ريشة الليل الذي ذوب سواده ليكحل به عينيّ الحبيبة وكأنه الرسام الذي خشي أن يفوته تفصيل في اكتمال صورة الحبيبة فلم يتوقف عند سواد الشعر وحسب بل تعداه الى تكحيل المقلتين، وفى هذا توكيد على سواد المقلتين في صفحة وجه مشرق يشبه الضحى بل يشبه ربما اشراقة الكون فى سفر التكوين.

ولما كانت هناك صور بدوية كصورة المها والظباء، فنحن نسأل الأخطل لم قفز من الصحراء الى البحر الذي اهدى حبيبته الردفين، وقد كانت للردفين مقاييس في

الشعر قديماً هي صورة كثبان الرمل؟ وهل أن الأخطل رأى في حركة الموج صورة أكثر اسراً وجمالاً، اذ ان الكثبان توحي بالاكتناز والتجمع في حين أن الأمواج توحي بالانفلاش والحركة؟.

إلى جانب هذه القصائد التي تقوم إما على الوصف أو الحوار المغناج بين هند وأمها فكثيراً ما انصرف الأخطل الصغير الى الاسلوب القصصي يحكي فيه قصص العشاق أو البطولات أو مكارم الوفاء والحلم والعدل والأخلاق. هذا النوع من الشعر كان اللبنانيون أول من استلهمه بحكم اتصالهم بالثقافة الغربية، ومن هؤلاء المقتبسين الرواد بشاره الخوري، وخليل مطران، والياس فياض، وامين تقي الدين وشبلي الملاط. وقد تأثروا أكثر ما تأثروا بالشعراء القصَصين الفرنسيين وظل بشاره الخوري مع ذلك أكثر أصالة واعلق سبباً من اي منهم بجذور العربية حتى في هذا النوع الأدبي الذي اعتبر آنذاك جديداً»[٣١]، وقد نظم بشاره الخوري في هذا النوع عدداً من القصائد أهمها «عروة وعفراء» و«عمر ونعم» و«المسلول: مترجمة عن الكأس والشفاه لألفرد دو موسيه و«سلمى الكورانية» و« من مآسي الحرب» و«الريال المزيف» و«سلفين وجيروم»: مقتبسة عن الشاعر الايطالي «جيوفاني بوكاسو».

غير أن علاقة الأخطل الصغير بعمر بن أبي ربيعة تبقى العلاقة السافرة الوفية حتى لأحباء عمر. وكأن الأخطل لم يشأ المداورة أو الاشارة أو التلميح بل قصد المباشرة والتصريح اذ كتب قصيدته «عمر ونعم»[٣٢] مازجاً فيها بين القديم والحديث، وبين مجدي الحب والشعر.

فصاحب القصيدة هو الأخطل الصغير لا أخطل بني امية ، الشاعر اللبناني المعاصر الذي ابرز في العنوان اسماً ينهض عنه في الذاكرة من شعراء القرن الأول للهجرة هو عمر بن عبدالله بن ابي ربيعة. فالعنوان يردنا إلى التاريخ ويصدنا عنه في الوقت نفسه، لأن الغرض من الشعر ليس التأريخ لسيرة عمر وحسب وانما الغرض استعارة اسم لمسمى مختلف في النسبة والعصر وخلق مركب مزيج من القديم والحديث في لعبة اصبح يطلق عليها اليوم «لعبة الأقنعة» إذ يختفي الحاضر وراء الغائب وتتراكب الأصوات فيتداخل القول ويمتزج الحديث لما بينهما من وجوه الشبه.

فمن المعروف أن عمر بن ابي ربيعه خارج في شعره عن مألوف الشعر يدفع تجربته الى البحث عن المبتكر الجديد، وهو خارج في عقيدته التي يجاهر بها، متطرف في مواقفه، وكأن قديمه يستحضر لرفد جديد الأخطل والشهادة له بعراقة الأصل.

فأول صورة من صور انغراس القصيدة في القديم ايقاعها، فلقد جاء الايقاع فيها رتيباً منسجماً يلتزمه الشاعر من أول سطر حتى آخر سطر انسجاماً عجيباً يطغى عليه كمّ يتردد في كل سطر بدون تغيير يذكر وهذا الكم الأساسي الذي يملأ القصيدة هو الرجز في تفعيلاته حيناً وجوازاته أحياناً.

وقصيدة «عمر ونعم» من جهة ايقاعها غير منفكة عن مدلول عنوانها المستعار، وقد بقيت مشدودة الى السنّة المشتركة والايقاع التراثي ، بل إننا ندعي أن الانخراط فى الايقاع التراثي حمل الشاعر في هذه القصيدة الى أن يركب ما ركبه الشعراء قديماً من حرص على الكم الصوتي مما يؤكد الجري وراء نمطية الايقاع. فالقصيدة تنبني من جهة الايقاع على التناقض، فهي تبشر بميلاد الجديد وتسلك سلوك القديم في اشد تمسك بالايقاع والحفاظ على القوافي وتناسقها.

«عمر ونعم» هي القصيدة التي يراود فيها الأخطل الشهوة دون أن يتردى بها ويُشغف بالحسن ويتعبد له دون أن يسطع وعي الإثم في ضميره ودون أن تستولي الغرائز الضارية على منازعه»[٣٣]، انه النرجسي بلا منازع تنعكس صوره في مرايا الشعر والحب. والزمن والطبيعة، وما عمر ونعم إلا اصداء وذكر؛ عمر ونعم ذريعتان من ذرائع القص الشعري يلجأ إليها الأخطل يبني معماره، ويسفحها ضحية على منابره يصعد فيها إلى ذرى الخلد. فينام تحت قدميها الزمن.

وحده الشعر يدرك عند الأخطل مكانته واصطفاءه، اما عشاق التاريخ فكأنهما مجهولا الهوية، يعود بهما الأخطل ويذكر هذا عمر وهذه نعم وتلك الذكر. انه يبتعثهما من كهوف بعيدة موغلة في القدم ليرى كيف يصير الحب كالطيف في الحلم، قليل الظل خلا شفافية نفتها عنه اردية الشعر:

اخـــاك يا شـــعـــرُ فـــهـــذا عُـــمَـــرُ
وهـذه نـعـم وتـلـك الـذِّكَـــــــــــرُ»[٣٤]

المخاطِب هو الأخطل الصغير والمخاطَب مملكة الشعر يناجيها قائلاً: أخاك ، وكيف ينبو الأخ أخاه وهما من رحم واحد تآلفا ولم يختلفا، الأخطل يخاطب الشعر آمراً ناهياً: الزم أخاك، وليكن الوفاء كأس التبادل بينكما، الزمه فهو حريٌّ أن ينقل إليك أخبار عشاق الأمس وقصصهم وحكاياهم، انه الأخطل ينتقي ويضيف الى شجرة الشعر من رآه مستحقاً. وقد آثر من المستحقين شاعراً غزلاً استوقفه هو عمر بن ابى ربيعة الذي لا تكتمل صورته إلا بنعم التى ميزها بين نساء عالمه وهن كثر.

وقد شد الأخطل الرحال الى موضع «ذي دوران» الذي كان له شرف احتضان عمر ونعم، وهناك رأى الأخطل أن الحبيبين «لوحان من فجر الصبا وورود»»، فاللوح صنو الكتابة منذ فجر التاريخ، لأن اللوح حمل الينا وصايا موسى وكتابات العهد القديم، وكأن هذين اللوحين عادا ليشهدا على حفريات الحب الذي عرفته مدائن العصر الأموي أو مغامرات اتخذت في زمن قصي طابع المهابة والقدسية، إذ كان عمر كثير المغامرة في مكة وفي أزمنة الحج والابتهال، فكما أن المؤمنين يصعدون صلواتهم انكساراً وابتهالاً كذلك عمر يصعد نجواه ابتلاءً وحرقة لامرأة يتوب إليها ويعتذر. فعندما يكتب الشاعر امرأة فإنه بها ينكتب اذ تصبح وشمه وعلامته الفارقة يتميز بها كما تتميز به. «فالرجل ليس سوى آلة أُعدت ليدي امرأة، وهو عندها ما نحتته فهذبته الالام والاحلام »[٣٥] فبعد أن كان لوحاً صامتاً تحول إلى لوح ينطق بأوجاع الهوى وآهاته.

وإذ يتحول الأخطل الصغير عن نرجسيته الشعرية ليتقمص جلد عمر ونعم يعود بعد نعتهما باللوحتين لنعتهما بالفرخين فيقول:

فرخان في وكرٍ تلاقى جانح
وجانح ومنقرٌ ومنقرُ
يختلس القبلة من مبسمها
هل تعرف العصفور كيف ينقرُ؟
وهو إذا امعن في ارتشافها
علمنا كيف يذوب السكر[٣٦]

إن نعت الأخطل الصغير لعمر ونعم بالفرخين، دلالة على رطوبة عوديهما ويناعة شبابيهما، فالأخطل الصغير يغرق في مراعاة نظير تامة إذ يستحضر للفرخين وكرهما، وكأن الأوكار صنو المضارب، توحي بالحميمية والتخصيص، تؤوب اليها صغار الطير بحثاً عن الدفء والأمان، كما يؤوب اليها طيران عاشقان يغطي احدهما الآخر بريش جناحيه، يضمه ويعانقه ويمنع عنه عواذل العالم الخارجي وحساده. فبعد أن تلاقى الجناح بالجناح بدأت القبل المختلسة بين المنقر والمنقر، ودبت الحياة في اللوحين تنبض بحركة ندية، تروح تبطئ شيئاً فشيئاً وتنتقل من قبل متسرعة ومن نقر المناقير إلى الارتشاف ولذة المذاق، فالنقر كان بداية حتى إذا تمَّ العناق واطمأن كل الف لإلفه امعن الفرخ في ارتشاف شفتي فرخته، وفى الارتشاف نشوة لمرتشف يعلمنا بها كيف يذيب السكر، والسكر ليس سريع الذوبان إذا لم يكن إلا الرضاب يذيبه. كذا القبلة بين المحبين رسالة أولى ممهدة من رسائل الهوى، إنها الرسالة الشاهدة أو الرسالة الأقصر التي لا تخطئ عنواناً.

ومن خطاب مملكة الشعر ينتقل الأخطل الصغير إلى مناداة ابي الخطاب قائلاً:

أيهِ ابا الخطاب مـــــا احلى الهـــــوى
تـنـظم من نـوّاره وتـنـثـــــــــــر
فـــبـــعـــضـــه يحلم في اوراقـــه
وبعـــضـــه على الربى مــبـــعـــثـــر[٣٧]

ان الهوى هو القاسم المشترك بين الاخطل الصغير وعمر بن ابي ربيعة، ما كان منه مستتراً أو ما كان معلناً، وهو ما شاع وانتشر بالغناء. فأبو الخطاب شاعر الهوى بلا منازع وهذا ما تؤكده إحدى الروايات عنه إذ قال له سليمان بن عبدالملك وكان لا يزال أميراً: لماذ لا تمدحنا يا أبا الخطاب؟ فقال عمر: أنا لا امدح إلا النساء»[٣٨].

ومن المعروف أن شعر ابي الخطاب -كما شعر الأخطل- كثيراً ما كان يُغنى لرقة حواشيه وعذوبة موضوعاته والحانه «فأبو الخطاب قضى شطراً غير يسير من شبابه في المدينة، وكانت المدينة بلد الغناء والطرب، وفيها ظهرت القافلة الأولى من

أهل هذا الفن، وفيها نشأ اشهرهم، وإليها وفد أكثر الطلاب يقصدونها دون غيرها، وقد روي ان ابن سريج والغريض المكيين قدما المدينة يتعرضان لمعروف أهلها ويزوران من بها من اصحابها»[٣٩].

وكان عمر كثير التردد مع رفاقه إلى مجالس الغناء «فيغشون مرة عزة الميلاء ومنزل جميلة. والرواة يزعمون أن نفراً منهم وفدوا على عزة مرة فعقدت لهم مجلس غناء، ثم اندفعت تغني لحناً لها بشعر عمر، فطرب وشق ثيابه وصاح صيحة عظيمة صعق معها، فلما افاق قال له القوم: لغيرك الجهل يا ابا الخطاب، قال: اني سمعت والله ما لم املك معه نفسي ولا عقلي »[٤٠].

ان مجلساً كهذا المجلس يستحضره الأخطل الصغير ويجعل منه حلماً من أحلام حياته في قصيدته «حلم عربي»، فيود أن يعيش مع عمر ومغنيه ومغنياته وندمانه بين الكواعب الحسان وغلالاتهن الشفافة واطرافهن المريضة، وما همٌّ بعد ذلك اطال العمر أم قصر. ان يوماً فيه ما فيه من اللذات المعلنة والمستترة لهو يوم يختصر العمر وفي اختصاره تكثيف وكفاية عن أيام ملولة لا فرح فيها ولا نشوة ولا طرب ولا خمر ولا نساء، وفي هذا يقول الأخطل:

ومن لي بمعبدَ وابن عائشةٍ ومالكَ والغريضِ
برئاسة ابنِ سريجَ ملتئمين في الروض الأريض
وبشاعر الغيدِ ابنِ مخزومٍ ونابغة القريض
في مثل ليلات الوليد نقول للكاسات فيضي
بين الكواعب من حَبابٍ والنواهد من بغيضِ
يخطرن تيهاً في غلائلهن من حُمرٍ وبيضِ
فإذا نظرنَ فعن مريضٍ وإذا بسمن فعن وميض
عش هكذا يوماً! وتستغني عن العمر العريض[٤١]

ولما انتقل عمر إلى مكة استمر في اللهو وسبله، ولم يكن ادل على لهوه من اختياره اثنين من أعظم مغني مكة في ذلك العصر ليكونا مغنييه ورفيقيه إلى أكثر مجالس العبث والطرب «هما ابن سريج والغريض»[٤٢]

هذا وجه من وجوه ابي الخطاب الذي يستذكره الأخطل الصغير ويستحضره عبر الأزمنة والمسافات ليخاطبه قائلاً:

مـــــــلأت افـق الحـب عـطـراً وسـنـىً
وصـــوراً للوحي فــيـــهـــا ســـورُ
الجـنـة الـزهـراء مـــا تـرســـمـــه
والـخـــمـــرة الـعـــذراء مـــا تـعـــتـــصـــر
والـنـغـمُ الخـــالـدُ مـــا تـنـشـــده
والمـثـل الـشـــاردُ مـــا تـبـــتـكـر
الـطَّـرِبُ الـســـــمـحُ إذا دارت طـلا
أو ســـبق: فـــالـشـــاعـــر المغـــبَّـــر
حـلَّق ولا تحـــفِل ، أأزرى حـــاســـدٌ
أو انبـــرى لحـــتــفــه شـــويعـــر»[٤٣]

فكما كان عمر من اعطر الناس واحسنهم هيئة، هكذا كان شعره قد ملأ الأفق عطراً وسنىً، انه شعر لا ترهيب فيه، وانما ترغيب ووعد بجنة زهراء وخمرة عذراء لأن جنات عمر تحاكي جنات الخلد في طقوسها ومباهجها ووعدها وثوابها، فاذا هي خمرة ونغم وطرب.

انه عمر، أخو سفر، وجوّاب آفاق تقاذفته الفلوات فهو أشعث أغبر، لا يستتر من شمس تلفحه، ولايتدرأ من برد يؤله ويسقمه ، حتى إذا كان التطواف والغبار صفة يعرف بها لتجشمه شوق المسافات للمسافات سعياً لنُعُم، فهو كالبلبل عاب عليه حساده طرح ريش راحوا به يأتزرون.

وكيف لا يكثر حساد ابي الخطاب عمر بن عبدالله بن ابي ربيعه المخزومي «وكان تاجراً موسراً كما كان غزير الشعر جواداً به، ولذا ما قال يعقوب بن اسحاق: كانت العرب تقر لقريش بالتقدم في كل شيء عليها إلا في الشعر،... فإنها كانت لا تقر لها به حتى كان (عمر بن ابي ربيعة) فأقرت لها الشعراء بالشعر أيضاً... ولم تنازعها شيئاً»[٤٤].

وكما تعرض عمر بن ابي ربيعة لنقد الحساد والناقمين، هكذا كان حال الأخطل الصغير مع عصبة العشرة التي عقدت المقالات التي تتناوله بالنقد المرّ، فكان الأخطل «يقرأ ما يُكتب وفي نفسه جيشان البركان لأن الكلمة المسيئة كانت تقض عليه المضاجع»[٤٥] حتى اذا شاء الرد قال موجهاً كلامه الى عمر بن ابي ربيعة:

حلق ولا تحفل أأزرى حاسد
أو انبرى لحتفه شويعر
عاب على البلبل ما يطرحه
من ريشه، وهو به يأتزر

لقد كانت السهام التي اصابت الأخطل الصغير من عصبة العشرة كسهام فيلسوف الفريكة امين الريحاني في «أنتم الشعراء»[٤٦] ومارون عبود في كتابيه «مجددون ومجترون»[٤٧] و «على المحك»[٤٨] انها السهام التي كانت باعثاً لان يتفوق الأخطل على نفسه ولأن يعتبر كل قصيدة من قصائده درجة صاعدة في سلم تكامله.

«ويخطئ من يعتقد أن الأخطل الصغير كان ينظم كما يغرد الطير أو يسقسق الجدول. فما بلغ الذي وصل إليه إلا بالعناء والجهد المضني، والتحدي للنقاد والحساد فقد كان يود أن يؤثر عنه السهولة في النظم والسرعة في الخاطر، ولكن الحقيقة أنه كان يعاني مخاضاً عسيراً، ونادراً ما يرضى عما يكتب ، فيعيده مرات ومرات إلى أن يخرج من يديه كائناً سوياً»[٤٩].

ويرى إحسان عباس «أن القديم كثيراً ما قدم للأخطل صوراً من الاستشهاد في الحب، خصوصاً بعد أن أخذ يؤمن أن الحب هو الرابطة التي تصل بين الموجودات من أحياء وغير أحياء، فصور في قصة طويلة كيف مات عروة وماتت عفراء في اثره شهيدي غرام، ثم تناول قصة عمر ونعم فلم يستطع أن يصنع منها قصة ولكنه بلغ بها ادق ما استطاعه من تصوير »[٥٠].

وينتقل الاخطل الصغير بعد أن طوى صفحة حساده وكل شويعر تناوله بعيب أو تعيير الى استحلاف عمر بنعم فكان من أمر «ليلة ذي دوران»، وما مدى الخيال فيها أو الواقع؟

«قـل لـي بـنـعـم وبـأتـراب لـهـــــــا
يلعبن مـــا شـــاء الصـــبـــا والأشــرُ
لـيـلـة ذي دوران، هـل كـــانت كـــمـــا
حــــدّثـت. أم أخــــيـلـة وسـفـتـفـور
ونـعم هل كـــانت كـــمـــا صـــورت، أم
بـالـغ فـي تـلـويـنـهـــا المصـــــور»[01]

إن عمر إذ يعطينا صورة للحالة الاجتماعية في بلاد الحجاز فهو يعطينا صورة للامكنة الجغرافية التي شهدت على غزواته «فموضع لقائه مع نعم كان بذي دوران»

ولـيـلـة ذي دوران جـــشـــمـنـي الســـرى
وقـــد يـجـــشـم الهـــول المحب المغـــرر[02]

أما الاخطل الصغير فيعود ويسأل عمر متحرياً عن «ليلة ذي دوران» ويستحلف عمر بمن يحب ويكرر لفظة الصورة يقرنها بمخيلة المصور، وكأنه يشك بغزوة عمر ، وجرأته وشهرة رائتيه، بل يشك بقصٍّ كابده عمر ولحظ كل تفاصيله، فعمر ذائع الصيت مشهوره، وعواذله كثر، وغالبية نسائه من الأشراف وصريحات النسب، ولكن رغم هذا لم يكن عمر يكف عن ذنوبه أو يحجم عن لباناته ، فهو إذ يطل على ديار نعم يصف لنا حركة الحي ليلاً وسمر أهله، وكيف أن الرجال يسهرون في حين أن النساء ينسحبن الى داخل مضاربهن انسحاباً جعل عمر في حيرة من امره، وخوف من عدم اهتدائه إلى خباء من يقصد:

وبـتُّ انـاجـي الـنـفـس ايـن خـــبـــاؤهـا
وكـــيـف لما آتـي من الأمـــر مـصـدرُ
فـــدلّ عـلـيـــهـــا القلب ريّا عـــرفـــتـــهـــا
لـهـــا، وهـوى النفس الذي كـــاد يظهـــر[03]

وإذا كان الطيب علامة مميزة لنعم، فهذا يعني أن المخزومي كان قد اعتاد رائحة نعم، إذ إنها اليفة لديه، وهي علامتها التي يعرفها بها، ولطالما تنشق هذا الطيب، وانتشى به، إذ إنه كان لصيقاً بجلد نعم، وكأنه صار هو رائحة ذلك الجلد.

الآن وقد اهتدى عمر إلى خباء نعم فهل سهلت عليه مهمته أم كان عليه أن ينتظر وقت اقتحام الخباء، وكان عليه أن يكون دقيق الملاحظة متنبهاً لكل حركة تصدر عن الحي، فطناً لعالم من أنوار الطبيعة وقمرها ونجومها، كما لأنوار الحي ومصابيحه ونيرانه، إلى جانب سماره ورعيانه. وما ان فاجأ عمر حبيبته حتى سألت:

فـو الله مـا أدري أتعـجـيل حـاجـة
سـرت بك، أم قـد نـام من كنت تحـذر[٥٤]

وكأن نعم التي بادرت عمر بالسؤال عن حاجته كانت تبادله شعوراً بشعور، فهي لم تتجاوز حدّ سؤال واحد وحيد حتى دخلت مع عمر في حال من العناق استمر الليل بطوله لأن نزوات العاشقين ما ان تستفيق حتى تعود وتتفجر إلى ان آذن الفجر بالطلوع والحي بالهبوب، وكان صوت المنادي يرجع قائلاً: ترحلوا. فتنكر عمر برداء من الخز، وكان مجنه «كاعبان ومعصر».

ومن المعروف «أن شعر عمر الذي يقرّ فيه بفسقه ليس كثيراً، ومن يدري فلعلّ بعضه قد ضاع فيما ضاع من شعره، أو أن الرواة أو المتحرجين منه بنوع خاص قد أسقطوا ما استطاعوا إسقاطه من شعر العبث والمجون»[٥٥].

ولكن مهما يكن من كذب عمر بن أبي ربيعة - إذا كان هناك من كذب - في أخبار غزواته، فالذي لا شك فيه «أنه كان محتشماً في حديثه، عفيف القول في شعره، فليس في كل ما قرأ النقاد له أو عنه تفوّه بلفظ فاحش بذيء، وليس في كل ما تحدّر من شعره أثر من هذا، ويظهر أنه نشأ نشأة فيها احترام لمثل هذه العفة في اللفظ شأن الكثيرين من الأشراف. ولعلّ عمر قد تأثر بلغة القرآن وأساليبه، فالقرآن حين يعرض لذكر علاقات الرجال مع النساء يجنح إلى الكناية ويرغب عن اللفظ الخسيس المفحش إلى ما يدلّ على معناه من غيره. وليس غريباً أن تكون هذه الناحية من آداب عمر في

حديثه وشعره قد يسَّرت عليه أمر تردده على النساء فملن إليه ولم ينفرن منه ورغب بعضهن في أن يسمعن شعره فيهن.

إزاء هذه الرواية والشهادات نعود فنسأل الأخطل الصغير: ما الذي دفعه للشك في الرائية الأشهر لعمر؟ ولماذا ظن أنها من نسج خيال أو من صور المبالغة؟ علماً أن الأخطل وكما قال احسان عباس قصّر في عمر ونعم عن تحويل قصيدته إلى قصة وبنائها بنية درامية كما بنيت قصيدة «أمن آل نعم» بين يدي عمر بن أبي ربيعة.

وإذ يرى احسان عباس إلى تقصير الأخطل الصغير في قصه، وعجزه عن البلوغ بعمر ونعم حدّ الأسطورة أو النموذج الأعلى، فإن عمر في شعره – وعلى عكس الأخطل الصغير – لم يقصر في قصه «فالصفة الغالبة في شعر عمر إنما هي ذلك القصص الجميل، والحديث العذب المعسول الذي يصف فيه لياليه البيض مع أحبائه البيض الحسان»(٥٦).

ولما كان عمر يتعفف ويشف في وصف لقائه بنعم ويقف فيه عند حدّ التقبيل فإن الأخطل الصغير يطلق لمخيلته العنان متجاوزاً حدود عمر، ومتهماً إياه بما يتجاوز القبل إلى أشياء لا تدخل في باب المسمى والمجهور به فيقول مخاطباً عمر:

وأنت لا تألو دعاباً في الهوى
شمٌ وتقبيل وأشياء أُخر(٥٧)

وما أن يشير الأخطل الصغير إلى «الأشياء الأخر» حتى يستدرك هتك سرّ عمر، فيتوقف ويتحول عن عمر إلى مواطن صباه أي إلى الحجاز الذي نعتوه بالمجدب، وتعاموا فيه عن وجود نعم الروضة والنهر:

قالوا الحجاز مجدب لما عموا
ونُعمُ فيه روضةٌ ونَهَر(٥٨)،

فمن المعروف تاريخياً أن شمالي الجزيرة العربية كانت قبل الإسلام، أرضاً مقفرة جرداء، إلا في بعض مواضع معينة، وصار أن اتخذتها بعض القوافل التجارية

ممراً لتجارتها، وكان في الحجاز القطر الذي يحاذي شاطئ البحر الأحمر الشرقي من الشمـال، مدينة من أعظم مدن هذا الخط التجاري شأناً هي مكة، وكان فيه أيضاً مدينتان أخريان، المدينة والطائف لم تعدما بعض الوسائل التي ساعدت على نموهما من زراعة في الواحدة وجودة مناخ في الأخرى.

وكان أهل الحجاز محصورين إلى حدّ كبير في حجازهم هذا، إلا بعض عائلات من قريش اتخذت التجارة مهنة لها، ومنها عائلة عمر «آل مخزوم» وكانت لهذه العائلات القرشية رحلات في الشتاء، وفي الصيف إلى سورية أو اليمن أو الحبشة، غير أن هذه القافلات التجارية لم يكن بوسعها أن تحيي قطراً كبيراً كهذا «غير ذي زرع ولا ضرع» كما يقول ابن خلدون.

غير أن زرع عمر وضرعه كان بالفيء إلى نعم، لأن رحلاته في الحجاز كانت كثيرة. وربما اعتبر الأخطل الصغير أن في نعم كفاية عمر لأنها الروضة والنهر في بادية قاحلة فقيرة. فالروضة تزهو بألوانها والنهر يسقي أزهارها فلا تعرف جدباً ولا اكفهراراً، بل تبقى زاهية تحتضن عاشقها وتمنيه بأروع الأنس والسمر، وروضة عمر ليست روضة صمت وتأمل إنما هي روضة مجالس الطرب والموسيقى يسود العود في أرجائها وتترجع أناشيد الغزل:

إن زقتِ العـودَ أناشـيـد الهـوى
حنَّ لهـا العـود وجُنَّ الـوترُ
أو صـفـقت للهـو في أترابهـا
مـاج لهـا الوادي وغنى الشجـر
الحبُّ مـذبـوح على أقـدامـهـا
والحـسنُ في ألحـاظهـا يكبـر[٥٩]

أية جنة شاء فيها عمر ان يصعّد حبه محرقة وتضحية وتقدمة فكان أن ذبح حبه على أقدام نعم، وكان أن خلع فوق تاج الحب تاج الشعر على دنياها مبتهلاً حالماً أنه يرضيها، فتجيبه بحسن لحظها المبكر وكأن الحسن صلاتُها وتكبيرها، لأن حسنها شاهد على إبداع الخالق في قدرة خلقه.

فنعم اختصرت كون عمر بعد أن خلعت الشمس عريها على وجنتيها ساكبة من أقداحها سمرة ودفئاً، حتى إذا غار القمر من هجير الشمس ولظاها تسلل ليلاً يختبئ تحت عباءة نعم ليرسم تكويرة نهديها ويسكب ظلال أشعته الواهنة عليهما ، فيعبق النهدان بطيب الورد وفيض النور ونشوة الخمر واحمرار «الكبوش» وهي ثمار ربما لم يعرف عمر لها مذاقاً أو طعماً، ولكن شاء الأخطل أن يكلل بها نهدي نعم في خيلائهما وتكبرهما وتقطيرهما الشهد والعسل فقال:

والوردة البيضاءُ أو قل نهدُها
كأنه من خيلاء يسكرُ
من ثمرِ الفرصادِ في ذروته الرْ
ريانة المعطار «كبْشٌ» أحمر[٦٠]

هذه الإباحية في الصور هي من تداعيات خيال الأخطل الصغير التي عفٌ عن وصفها عمر، لأنه كان في مأزق ليلة ذي دوران، يحاول كتم سره، كيما يعاود غزواته بعيداً عن افتضاح أمره، أما من كان مرتاحاً مطمئن البال فبإمكانه - كما الأخطل - أن يسترسل بالأوصاف ويتلذذ بتضوع أنوثة نعم تضوعاً يفوح من رضابها، وينسكب شهداً مقطراً من نهديها.

وإذ ينحاز الأخطل إلى جانب عمر و«إباحيته» يرى أن الشعر لم ينصفه، رغم أن عمر هو كالقبلة في ثغر الشعر وكالوشم في تاريخ نعم. فشعر عمر هو بدعة بين شعراء الهوى تميز وتعالى وتجاوز شعراء العذرية والوفاء ومنهم قيس بن الملوح وليلاه، وكثير وعزته، وهي قصص كان أهم مصدر لها كتاب الأغاني فيما نقل إلينا من قصص وروايات.

أما عن قصص الحجاز الغزلية، فنتعرف إلى قصص مدرستين هما: المدرسة البدوية التي نشأ فيها الغزل العذري، والمدرسة الحضرية التي نشأ فيها الغزل الصريح، ويبين طه حسين السبب الذي من أجله نشأ الغزل العذري في البادية، والغزل الصريح في الحاضرة فيقول: «كان أهل مكة والمدينة يائسين، ولكنهم كانوا أغنياء فلهوا كما يلهو كل يائس وكان أهل بادية الحجاز يائسين، ولكنهم كانوا فقراء فلم يتح لهم اللهو، وقد

حيل بينهم وبين حياتهم الجاهلية، وقد تأثروا بالإسلام وبالقرآن خاصة، فنشأ في نفوسهم شيء من التقوى ليس بالحضري الخالص، وليس بالبدوي الخالص، ولكن فيه سذاجة بدوية، وفيه رقة اسلامية.... وفيهم ظهر شعر الغزل العفيف الذي هو في حقيقة الأمر مرآة صادقة لطموح هذه البادية إلى المثل الأعلى في الحب من جهة ولبراءتها من ألوان الفساد التي كانت تغمر أهل مكة والمدينة من جهة أخرى»[٦١].

وكما كان عمر يتأنق في شكله هكذا كان يتأنق في شعره وينفق عليه كما كان ينفق على تجمله وتزيينه «فهو يصنع المقطوعة من شعره، ثم يطلب لها أروع المغنين في عصره، ليغنوه فيها لحناً خالداً ويجيزهم جوائز مختلفة»[٦٢] وكان لشعر عمر أثره البالغ فكان يحرّك به أشد القلوب قسوة، حتى إنهم كانوا يقولون «إذا أعجزك أن تطرب القرشي فغنه غناء ابن سريج في شعر عمر بن أبي ربيعة فإنك ترقصه»[٦٣].

وقد علا شأن قريش الفني بظهور عمر، وشهد الشعراء لها بالتفوق الشعري، وبذلك نال عمر مكانة مرموقة في مجتمعه ووسط قومه و«لم تذكر كتب العرب شاعراً من عصر الجاهلية أو عصور الإسلام نال مكانة في قلوب قريش أو منزلة في نفوسهم كتلك التي حلّها عمر»[٦٤] لذلك «فقد كانوا لا يزنون بعمر شاعراً من أهل دهره»[٦٥].

وبهر عمر معاصريه بفنه حتى شهدوا له - كما شهد الأخطل الصغير - بالبراعة والتفوق ، ومدحه بذلك أكثر الشعراء اعتزازاً وفخراً بفنهم وأصلهم، فقد اتفق جرير والفرزدق برغم اختلافهما في كل شيء على مدح شعر عمر والإشادة بفنه فهذا الفرزدق يصيح من شدة الإعجاب بعد أن سمع أبياتاً له، يقول: «هذا والله الذي ارادته الشعراء فأخطأته، وبكت على الديار»[٦٦]. ويقول له أيضاً «أنت والله يا أبا الخطاب أغزل الناس! لا يحسن والله الشعراء أن يقولوا مثل هذا النسيب ولا ان يرقوا مثل هذه الرقية»[٦٧].

وجرير يقف مبهوتاً وهو يستمع إلى شعر عمر فلا يملك إلا أن يقول: «هذا شعر تهاميّ إذا أنجد وَجَدَ البرد»[٦٨] حتى إذا ما سمع أبياتاً من الرائية قال: «ما زال هذا القرشي يهذي حتى قال الشعر»[٦٩] وجرى يعترف بعجزه وعجز الشعراء أمام شاعرية عمر، فقد اهتدى عمر بشعره إلى ما كان يبحث عنه الشعراء وأخطأوه. وقال جرير في شعر عمر «ان هذا الذي كنا ندور عليه فأخطأناه وأصابه هذا القرشي»[٧٠]

وكما فتن عمر الشعراء والنقاد بشعره، فقد فتن الحكام، والخلفاء وحتى الفقهاء والعلماء ومما قاله هشام بن الكلبي: «ان عمر بن أبي ربيعة أتى عبدالله بن عباس وهو في المسجد الحرام فقال: «متّعني الله بك! أن نفسي قد تاقت إلى قول الشعر ونازعتني إليه، وقد قلت منه شيئاً احببت أن تسمعه وتستره عليّ. فقال أنشدني، فأنشده:

أمن آل نعم انت غــاد فـــمــبكر

فقال له: أنت شاعر يا ابن أخي فقل ما شئت»[٧١].

هذا هو عمر الذي «حشد ثراءه لفنه»[٧٢] الشاعر الفذ الذي لمع نجمه وذاع صيته فشهد له الجميع بالتفوق، وأصبح إماماً لطريقة خاصة في الشعر إذ كان «بمولده ومعيشته ومزاجه وبيئته وشارته أصلح الشعراء في عصره لإمامة هذه الطريقة التي فرغ لها وتقدم فيها»[٧٣] حتى أصبح أعجوبة من أعاجيب زمانه وفحلاً من فحول الشعر العربي.

انه «الإمام» عمر بن أبي ربيعة الذي يرى الأخطل الصغير – بالرغم من ذيوع شهرته – انه لم ينصف فيقول له:

لو انصف الشـــعـــر: لكنت قـــبلةً

مـــعـــســـولةً في ثغـــره يا عُـــمَـــرُ

أو انصـــفت نعمٌ، وقـــد أبرزتـهـــا

للفـــتنة الكبـــرى مـــثـــالاً يؤثَر

في بدعـــة للشـــعـــر لم يحلم بهـــا

قـــيسٌ، ولم يَنْهَـــدْ لهـــا كُـــثَـــيِّـــر

لو انصـــفت: لكشـــفت عن صـــدرها

تـــود لـــو تُـــطـــبـــع تـــلـــك الأســطـــر[٧٤]

وهنا يسأل الأخطل عن تلك الضنينة نعم، التي لم تنصف شاعرها، ولم تتدثر بشعر يخلدها فيه، وما الدثار إلا صفحة صدرها السافرة تكشف عنها ليخط عمرأسطره الخالدة التي تباهي بها ليلى وعزة وكل محبوبة تجاوزتها نعم في ديوان عمر وأشعاره.

لكن الأخطل يعود فيعزي عمر، وما عزاؤه إلا خلوده، وما اسم تلهج به الألسن إلا اسماً لهج به الأخطل الصغير على بعد المسافات والأزمنة، وما وحي أوتي عمر إلا من روح الله، وما علياء تناهى إليها عمر إلا وشاءها ربه له، وكأن عمر «منذور» للذرى الشامخات يقول فيها الأخطل:

رفــقــاً أبا الخطاب... جــاوزت المنى
فــهل ترى في الأفق تاجــاً يُضــفــر
أشــرف من الذروة... كم في ســفــحــهــا
للطيــر من أجنحــة تَكسَّــر
ثلاثةٌ مــا عــشت عــاشت للعُلى
الحب ثم الشــعــر ثم المنبــر
لولاك والشــعــر الذي ابدعــتــه
مــا نعم مــا دوران إلا اثر(٧٥)

لقد كان الشعر الذي رأى إليه الأخطل الصغير «يمخر عباب بحر الحياة في سفينة رومنطيقية يتغذى ركابها بآلام فرتر وماجدولين ورفائيل وأشعار لامارتين ودموع المنفلوطي، وكان التناقض الجريء بين شفافية الأسلوب في شعر شوقي وكذب العاطفة الذاتية يهيئ الجو للدعوة إلى عودة للذات. ومن أكبرالمتناقضات في تاريخ الأدب الحديث أن يكون أكبر الداعين لهذه الرومنطيقية اثنان من أكثر الناس بعداً بطبيعة ذهنيهما عن هذا المذهب أو عن استجلاء حقيقة الذات الفردية - وهما العقاد وشكري - وأخذت السفينة تشتد وتقوى بأشرعة جديدة أضافها جبران، وصار الجو كله يتنفس بالرومنطيقية في محاكمة الأمور والنظرة إلى الأحداث والإنسان، ولدى الأخطل الصغير استعداد عميق لمعانقة هذا الاتجاه، وكان القديم الذي يحبه الأخطل والجديد الذي يملك انتباهه يتفقان على غير ما هي الحال في صراع القديم والجديد لدى المدرسة المصرية ومدرسة المهجر(٧٦).

وللأخطل الصغير «صلاة» يضرع فيها إلى ربة الشعر إلى ملهمته كي تجود عليه بالشعر الأمثل يقول فيها:

«الهميني ربة الشعر شعراً

كالنور والنار

كالهوا كالأطيار كالفكر حرا»[٧٧]

فالأخطل «يريد الشعر جديداً طليقاً يرفض الركود والقيود، لأن في الحركة الشعرية تنبع أكثر من صورة أسطورية ملوّنة بدم الجراح، ولكنه اللون غير المأساوي، بل هو اللون الذي يضفي على الجراح نفسها لون الفتنة والبهجة بلمسات بسيطة وسريعة وغزيرة الإيحاء»[٧٨].

ولما كان من المعروف ان الاتجاه التعبيري لدى الأخطل الصغير يقوم على طلاوة العبارة وجدة الصورة فمن المعروف أيضاً أن هذين الخطابين غير هينين. فمن الصور التي يرددها الشاعر ترديده لصور الارتماء الخاشع أمام الجراح و «سفح دمائها» أو «لمسها» والتبرك بها كأنها الجراح المستمدة من تداخل جراح الشاعر وجراح المصلوب، وهي ضرب آخر من التعبير عن الفداء والجنون والألم يقول فيه:

«قبلتُ باسمك كلُّ جرحٍ سائلٍ

وركزت بندك عالياً في الساح»[٧٩]

أو قوله:

«ان جرحاً سال من جبهتها

لثمته بخشوع شفتانا

قم إلى الأبطال نلمس جرحهم

لمسةً تسبح بالطيب يدانا»[٨٠]

إنها السمة الغنائية لا تستسلم في شعر الأخطل إلى الخواء الفكري أو إلى الخطابية بل تتسلل مختفية وراء الجدة والطرافة التي تنقذ شعره من النثرية أو التقريرية حين ينزلق إليهما. إنها كتابة رومنطيقية أو قناع لكتابة باطنة يصبح فيها المبنى قناعاً للمعنى. وهي في الحقيقة أهم قضية فنية طرحها الرومنطيقيون العرب في العصر الحديث ومن ضمنهم الأخطل الصغير في أشواقه ونداءات روحه، وخاصة في تساؤلاته عن معنى المعنى أو روح الشعر. وهذا ما دعا الرومانطيقيين العرب إلى قلب

مفاهيم الكلاسيكية وتكذيب المرئيات وتجاوزها، وإلى تحدي الشكل وصيغه، فتغيرت قراءة الأثر الأدبي ونهض البناء الصامت للنص في عتمة نفس القارئ الذي لم يعد يقرأ ويؤول وحسب بل صار يبني النص بعد قراءته، وكأن النص متاهة المعاني المقصودة.

وبعد أن عدنا إلى الأطاريح والكتب والمقالات التي تناولت الأخطل الصغير بالقراءة النقدية، رأينا أن هذه القراءات لم توغل في صمت نصوصه، وفي المسكوت عنه لا المنطوق به، كما أنها لم توغل في تأويلات معانيه التي ظُنت أنها قريبة المأتى، وكان في قربها الكثير من الخدعة، خاصة ان الآراء قد اختلفت حول بشارة الخوري بين مادح وقادح فابتعدت في جملتها عن النقد المجرد الموضوعي. وكان منها كتاب «الأخطل الصغير» لنسيب نمر ١٩٤٨، وأطروحة الماجستير لنعمات أحمد فؤاد وهي بعنوان «شاعر الهوى والشباب: الأخطل الصغير» ١٩٥٤»، و«الأخطل الصغير» لعبداللطيف شرارة ١٩٦١، ومارون عبود في كتابيه «مجددون ومجترون» ١٩٦٨، و«على المحك» ١٩٧٠، وهما كتابان تناول فيهما عدداً من الشعراء كان من أوفرهم نصيباً في التفات الناقد، الشاعر بشارة الخوري إلى أن كانت الدراسة المتخصصة الوحيدة لسهام أبوجودة التي تقدمت بها إلى الجامعة الأميركية في بيروت سنة ١٩٧٠ لنيل شهادة الماجستير في الآداب وهي رسالة دارت حول موضوعين اثنين هما: حياة الشاعر، ومواقفه النقدية بعيداً عن تناول شعره بقراءات نقدية تأويلية معاصرة، ثم كان كتاب «الأخطل الصغير شاعر الجمال والزوال» لإيليا حاوي الصادر عن دار الكتاب اللبناني ١٩٧٢، ثم كتاب مفيد محمد قميحة وهو بعنوان «الأخطل الصغير حياته وشعره» الصادر عن منشورات دار الآفاق الجديدة ١٩٨٢، ثم كتاب أحمد مطلوب «الصورة في شعر الأخطل الصغير» الصادر عن دار الفكر للنشر والتوزيع في عمان – الأردن ١٩٨٥ وهو كتاب تغلب فيه الشواهد على الدراسة التحليلية المعمقة، انتهاءً بكتيب حول «الأخطل الصغير» بقلم سهيل مطر وهو رسالة ما جستير صدرت عن دار المشرق، بيروت ١٩٩١.

لقد تبيّن لنا بعد فضول الاطلاع على هذه الكتابات ان ظلال نقد انطباعي لا

تفكيكي تبدت في هذه القراءات التي تناولت الأخطل الصغير، فآثرنا اللجوء إلى اعتراف الأخطل نفسه بقرابة روحية جمعت بينه وبين البهاء زهير وأصحاب الموشحات وعمر بن أبي ربيعة، وكان اعترافه ذريعة لنا في هذه الدراسة لأن المبدع يُغري القارئ ويدعوه إلى لذة تأويل نصوصه. ومما يدعم هذا الإغراء أن النص في النقد الجديد يرتكز في جانبه الإبداعي على إرث عميق يشمل مبدئياً جميع النصوص الأدبية السابقة عليه، ويتحدد عملياً في مجموعه من هذه النصوص يشير إليها أو يستحضرها أو يستوحيها بطرق شتى من الاستشهاد وصولاً إلى التلميح مروراً بالمعارضة أو المحاكاة. ولهذا نرى أن لكل نص مُبدَعَ مجموعة انساب وأصول تجعله نصاً لقيطاً يدعو القارئ إلى تفكيكه ودراسة بنيته الأفقية والعمودية.

ولما كانت الكتابات الإبداعية ليست موضوعة كي نؤمن بما تقوله ولكن كي نتحرى فيها، وننصرف إلى فك رموزها، فان اللغة صارت متاهة تنحرف إلى ما لايوجد تماماً، وهذا ما وعاه الأخطل الصغير إذ لجأ إلى الوان ثلاثة دون ابتداعها فكان منها الموشح والغزل والقصص. وقد توسطت الوانه بين قديم وحديث دون ان تكون خروجاً فيما خلا «خروجه الصوري» أي جدة صوره وشفافيتها. فهو حيث كان اميناً لموضوعات قديمة مطروقة فقد رفدها بخيال بعيد عن جفاف البداوة، موغل في ترف الحضارة وزهو الوانها.

اخيراً ولما كان النص الشعري يسمح بإثارة قراءات لا متناهية فانه بالتالي لا يسمح بقراءات لا أساس لها.

****

مراجع البحث

١ - حرب، علي، : نقد الحقيقة، ط أولى، بيروت ، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣، ص١١

٢ - سعيد، إدوارد، : العالم والنص والناقد، ترجمة بشار عبدالواحد لؤلؤة، مجلة شؤون أدبية، السنة الرابعة، العدد ١٥، الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، ١٩٩٠ ص١٣

٣- Barthes, Roland، : Le Plaisir du Texte, Paris, Ed du Seuil 1973 MA: P.93

٤ - صارجي، بشارة : البنيوية.. غياب الذات؟، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان٦ و٧ت١ وت٢، بيروت، مركز الإنماء القومي ١٩٨٠، ص٢٠

٥- Said, Edward، : The World, The Text and the Critic, Cambridge Harvard university Press 1983

٦ - غزول، فريال : العالم والنص والناقد: نقد النقد. مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الأول، القاهرة ١٩٨٢، ص١٨٥.

٧- Barthes, Roland، : Le Plaisir du Texte, ,op cit p.93

٨ - الأخطل الصغير : «من بقايا الذاكرة»، جريدة البرق، بيروت، عدد ٢٣٩٣ سنة ١٩٣١

٩ - نمر، نسيب : الأخطل الصغير ، أبوعبدالله بشاره الخوري، بيروت، منشورات سمر، مطبعة فتى الجبل ١٩٤٨، ص١٧

١٠ - الأخطل الصغير : مجلة الأديب، العدد الرابع، بيروت ١٩٦١، ص٦٢.

١١ - البستاني، كرم : مقدمة ديوان العباس بن الأحنف، بيروت، دار صادر ودار بيروت ١٩٦٥، ص١٠، ص١١

١٢ - شلبي، عبدالفتاح : البهاء زهير، سلسلة نوابغ الفكر العربي، دار المعارف بمصر، لا.ت. ص٤٤

١٣ - عقل، سعيد : مقدمة شعر الأخطل الصغير بعنوان: أغنية الجراح والرماح، بيروت، دار الكتاب العربي، لا. ت. ص١٦ وص١٨

١٤- مروة، أديب : أعلام الشعر العربي الحديث، بيروت، لا ن، ١٩٧٠، ص٢٤٥.

١٥ - لبكي صلاح : لبنان الشاعر ، بيروت، دار الحكمة ١٩٥٤، ص٧٨.

١٦ - رزوق فرج رزوق : الياس أبوشبكة وشعره، بيروت، دار الكتاب اللبناني ١٩٧٠، ص٣٤.

١٧- موسى، منيف : الشعر العربي الحديث في لبنان: مرحلة ما بين الحربين العالميتين، بيروت، دار العودة ١٩٨٠، ص٣٩.

١٨ - أبوشهلا، ميشال : مقدمة كتاب «الرسوم» لالياس أبي شبكة ، بيروت، لا ن، ١٩٣١، ص٤.

١٩ - ياغي، هاشم : ملامح المجتمع اللبناني الحديث، بيروت، دار بيروت ١٩٦٤، ص١٠٢

٢٠ - نمر، نسيب : الأخطل الصغير، أبوعبدالله بشاره الخوري، مرجع سابق، ص٣٥، غير أن هذين البيتين لم يردا في شعر الأخطل المطبوع.

٢١ - الحاوي، ايليا : الأخطل الصغير، شاعر الجمال والزوال، بيروت دار الكتاب اللبناني، ١٩٨١، ص٥٦، وص٥٧.

٢٢ - الخوري، بشاره : شعر الأخطل الصغير، بيروت، دار الكتاب العربي ١٩٦١، ص٢٦٢.

٢٣ - المرجع السابق نفسه ص٢٦٢.

٢٤ - المرجع السابق نفسه ص٢٦٣ .

٢٥ - المرجع السابق نفسه ص٢٦٣ .

٢٦ - المرجع السابق نفسه ص٣٢ .

٢٧ - قميحة، مفيد محمد : الأخطل الصغير: حياته وشعره، بيروت، منشورات دار الآفاق الجديدة ١٩٨٢، ص٢١٢

٢٨ - الخوري، بشارة : شعر الأخطل الصغير، مرجع سابق، ص٤٥.

٢٩ - المرجع السابق نفسه ١٩٣ .

٣٠ - المرجع السابق نفسه ٢١٧ .

٣١ – قميحة، مفيد محمد : الأخطل الصغير: حياته وشعره، بيروت، مرجع سابق، ص٢٣٧، وص٢٣٨

٣٢ – الخوري، بشاره : شعر الأخطل الصغير، مرجع سابق، ص١٤٦.

٣٣ – الحاوي، ايليا : الأخطل الصغير: شاعر الجمال والزوال، مرجع سابق، ص٩٣

٣٤ – الخوري، بشارة : شعر الأخطل الصغير، مرجع سابق، ص١٤٦

٣٥ – آراغون، لويس : مجنون إلسا، ترجمة سامي الجندي، بيروت، دار الكلمة للنشر ١٩٨١، ص١٤

٣٦ – الخوري، بشاره : شعر الأخطل الصغير، مرجع سابق، ص١٤٦

٣٧ – المرجع نفسه، ص١٤٧

٣٨ – فروخ، عمر : عمر بن أبي ربيعة المخزومي، بيروت دار لبنان للطباعة والنشر ١٩٨٣، ص٥٦

٣٩ – جبور، جبرائيل سليمان

: عمر بن أبي ربيعة: عصره وحياته وشعره، الجزء الثاني، بيروت، المطبعة الأميركانية ١٩٣٩، ص١٠٩

٤٠ – المرجع نفسه ص١١٢

٤١ – الخوري، بشارة : شعر الأخطل الصغير، مرجع سابق، ص٢٤٩

٤٢– جبور، جبرائيل سليمان

: عمر بن أبي ربيعة: عصره وحياته وشعره، مرجع سابق، ص١١٢

٤٣ – الخوري، بشارة : شعر الأخطل الصغير، مرجع سابق، ص١٤٧

٤٤ – ابن أبي ربيعة، عمر : ديوان عمر بن أبي ربيعة، اعداد وتقديم وتحقيق علي مكي، بيروت، منشورات دار الفكر للجميع ودار الرأي العام، لا.ت ص٩ وص١٠

٤٥ – عبدالنور، جبور : ذكريات عن الأخطل الصغير، بيروت، مجلة الآداب، العدد الأول، تشرين الأول ١٩٦٩ ص٣٤ وص٣٥

٤٦– الريحاني، أمين : الأعمال العربية الكاملة الجزء التاسع، انتم الشعراء: شعراء الإنكسار، تقديم وتحقيق أمين البرت الريحاني، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٦، ص١٧١

٤٧ – عبود، مارون : مجددون ومجترون، بيروت، دار الثقافة ١٩٦١ ص٤٩ وص٥٣

٤٨ – عبود، مارون : على المحك، لبنان، دار الثقافة ودار مارون عبود، ١٩٧٠، ص٣٧ وص٥٥ وص٨٧ وص٩١ وص١٤٥

٤٩ – عبدالنور، جبور : ذكريات عن الأخطل الصغير، مرجع سابق، ص٣٥

٥٠ – عباس، إحسان : «دور الأخطل الصغير في الشعر العربي المعاصر» بيروت، مجلة الآداب، العدد السادس، حزيران ١٩٦١، ص٩

٥١ – الخوري، بشارة، : شعر الأخطل الصغير، مرجع سابق، ص١٤٨

٥٢ – عطوي، علي نجيب : عمر بن أبي ربيعة شاعر الغزل الصريح في العصر الأموي، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٠ ص١٢١

٥٣ – ابن أبي ربيعة، عمر : ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزومي، شرح محمد العناني مصر ، مطبعة السعادة ١٣٣٠هـ ، ص١٥

٥٤ – المرجع نفسه ص١٦

٥٥ – جبور، جبرائيل سليمان: عمر بن أبي ربيعة: عصره وحياته وشعره، الجزء الثاني، مرجع سابق ص ١٨٥

٥٦ – مبارك، زكي : حب ابن أبي ربيعة وشعره، صيدا – بيروت، المكتبة العصرية ١٩٧١ ص٦٢

٥٧ – الخوري، بشارة : شعر الأخطل الصغير، مرجع سابق، ص١٤٨

٥٨ – المرجع نفسه ص١٤٩

٥٩ – المرجع نفسه ص١٤٩

٦٠ – المرجع نفسه ص١٤٩

٦١ – حسين، طه : حديث الأربعاء، الجزء الأول، مصر، دار المعارف ١٩٢٥، ص١٩٠

٦٢ – الأصبهاني، أبو الفرج علي بن الحسين

: كتاب الأغاني، الجزء الأول، مصر، مطبعة بولاق ١٢٨٥ هـ، ص٢١٢ وص٢١٤.

٦٣ – المرجع نفسه ص٩٤

٦٤ – جبور، جبرائيل سليمان

: «عمر بن أبي ربيعة: عصره وحياته وشعره»، الجزء الثاني مرجع سابق ص ٣٤٦

٦٥ – الأصبهاني، أبو الفرج علي بن الحسين

: كتاب الأغاني، الجزء الأول، مرجع سابق، ص١٢٣

٦٦ – المرجع السابق نفسه ص١٢١

٦٧ – المرجع السابق نفسه ص١٥٦

٦٨ – المرجع السابق نفسه ص٨٦

٦٩ – المرجع السابق نفسه ص٨٦

٧٠ – المرجع السابق نفسه ص١١١

٧١ – المرجع السابق نفسه ص٨١

٧٢ – ضيف، شوقي : الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية، بيروت، دار الثقافة ١٩٦٧ ص٢٤٢

٧٣ – العقاد، عباس محمود : «شاعر الغزل»، سلسلة إقرأ، العدد الثاني، مصر ، دار المعارف ١٩٦٥ ص٥٨

٧٤ – الخوري، بشارة : شعر الأخطل الصغير، مرجع سابق، ص١٥٠

٧٥ – المرجع نفسه ص ١٥١ وص١٥٢

٧٦ – عباس، احسان : دور الأخطل الصغير في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٩

٧٧ – الخوري، بشارة : شعر الأخطل الصغير، مرجع سابق، ص٣٢٩

٧٨ – مروة، حسين : رحلة في شعر الأخطل الصغير، بيروت، مجلة الآداب ، العدد التاسع، أيلول ١٩٦٨ ص١٢ وص١٣

٧٩ – الخوري، بشارة : شعر الأخطل الصغير، مرجع سابق ص ١٤٢

٨٠ – المرجع السابق نفسه : ص ١٨١ و١٨٢

****

لغة الخطاب الشعري
عند الأخطل الصغير

الدكتور أحمد محمد قدور

لغة الخطاب الشعري
عند الأخطل الصغير

١ - تمهيد

يتوسط الأخطل الصغير (بشارة عبدالله الخوري ت١٩٦٨م) الإحيائيين من جانب، والمجددين من جانب آخر. فهو شاعر تراثي، لكنه ليس من أهل التقليد والتمسك بالقوالب الجاهزة. وهو شاعر عصري عاش أحداث الحياة والوطن والأمة، ولم يكن منعزلاً عن المجتمع وما يضطرب فيه.

كذلك كان – وهو المسيحي العارف بدينه – إسلاميَّ الثقافة متشبعاً بالقرآن والدين الإسلامي والتاريخ العربي دون عقد نقصٍ أو نوازع استعلاء. وسوف يظهر من خلال البحث انعكاس لهذه العناصر التي كوّنت شخصية الأخطل الصغير وحددت موقفه الاجتماعي ومذهبه الفني.

فالأخطل الصغير لا يستدعي أشكالاً من التراث ليعيش فيها على أنها نموذج (paradgm). إنما يستحضر علاقة بين الماضي والحاضر هي علاقة تكامل وثِّقت بعرى لايمكن فصمها. لكن ذلك لا يعني إنكاراً لروح عصره الخاصة. فالماضي عنده – كما يبدو – يمثل مجموعة من المكونات القابلة للتفكيك، ولذلك عمد إلى التأليف بين تلك المكونات ومعطيات واقعه ليخرج من هذا برؤية نافذة تبصره بحقيقة وجوده. والشاعر – حقاً – إنسان يستمد تجاربه من واقع حياته المحسوس، ومن «واقع» فكره المدرك على حد سواء. ومن ثم لا يبدو هناك حاجز يشير إلى طرفين منفصلين، إذ يمتزج المدرك :«التراث» بالمحسوس: «الواقع» مادام التراث له تأثير في الحياة من حيث

(*) اختار الباحث عنواناً آخر هو: «لغة الخطاب الشعري عند الأخطل الصغير دراسة دلالية في معجمه الشعري»

التصور والتشكيل. أما إذا لم يكن مثل هذا الامتزاج واردا في تلك العلاقة، فإن التراث يبقى «شيئا» منفصلا قد يُستعار أو ينسج على منواله كما كان أو كما يُفترض كونه من غير التفات إلى واقع الحياة ومعطيات العصر.

والحقّ أنّ أهمّ ما يميّز الأخطل الصغير من بين أقرانه هو الإحساس العميق بالعصر والتراث على نحو تجلّى في تلك العلاقة الفريدة من التكامل أو الدمج الواعي. ويبدو هذا في استعماله لغة «عصرية» متداولة مصدرها ما يقال ويكتب من عناصر الكلام الفصيح ولا سيما في الصحافة والخطابة والشعر الجديد، واستمداده أدوات فنية ذات بعد تاريخي وتحديثي في آنٍ واحد، وعناصر إيحائية لها عمق وامتداد في مصادر الثقافة العربية.

لقد تمّ اتخاذ شعر الأخطل الصغير مصدراً لدراسة الدلالة وتطورها من خلال السياق الشعري بداية، ثم كان استكناه للعناصر الخارجية التي تقدم عناصر «المقام» الفاعلة. فالدرس قائم على وصف اللغة وتحليل تطورها والكشف عن وظائفها الفنية من خلال النصوص على أساس أنها وحدات يمتاز كل منها بخصائص مقامية وأخرى دلالية يكشف عنها التحليل السياقي المستند إلى أدوات دلالية كأنواع الدلالة والتطور الدلالي وتحليل الدلالة التكويني والحقول الدلالية ونحو ذلك مما سيظهر الاعتماد عليه لاحقا.

ولا بد من الإشارة في هذا الصدد إلى أن الذين قاموا على إعداد شعر الأخطل الصغير للنشر في ديوان عام ١٩٦١ عمدوا إلى تعديلات خطيرة لا ندري مدى إسهام الشاعر نفسه فيها. وأهمها تجريد القصائد من عناصرها المقامية كذكر التاريخ والمكان وأسماء الأعلام وما يُلخص عادة بكلمة «المناسبة». ويبدو أن وراء ذلك الخوف الموهوم من ارتباط الشعر بالمناسبة، ومحاولة إطلاق الشعر من قيوده الزمانية والمكانية بدعوى خروجه إلى العموم المطلق. لكنّ الأمر لا يعدو كونه خطأً ليس له ما يسوّغه أبداً. فلقد ظهر لي بعد مقارنة القصائد المشتركة بين ديواني «الهوى والشباب» (١٩٥٢م)،

و«شعر الأخطل الصغير» (١٩٦١م) مدى الحيف الذي لحق بالكثير من هذه القصائد التي أُنقص بعضها، أو حذف منها كلّ إشارة ثقافية أو اجتماعية.

فالفرق لا بد أن يكون واضحاً بين طريقة فرض المعطيات البيئية الخارجية على لغة الشاعر من جهة، وطريقة التحليل السياقي النصّي التي تأخذ في اعتبارها لا محالة عناصر المقام من جهة أخرى.

وليس خافياً ما تفضي إليه الطريقة الأولى من تعميم وتنميط وتبسيط يقود إلى إهمال العناصر النصية والمقامية الخاصة بهذا الشاعر - بل بكل نص من نصوصه - دون غيره.

أما العناصر التي سنشير إليها فهي مستمدة من شعر الشاعر نفسه، وليس فيها شيء مما يُتداول من معلومات عامة تنطبق على أجيال من الشعراء. وشعر الأخطل الصغير يعد وثيقة أدبية وتاريخية وفكرية فيها صورة لتطور الحياة العربية بين الحربين عامة. ولذلك حفل شعره بالعناصر السياسية ولا سيما على صعيد القومية ونشدان الحرية والاستقلال والبناء الجديد. فقد اتخذ الشاعر الفكرة القومية له مذهبا، وتسمى بالأخطل الصغير ليكون ذلك تعبيرا عن الدعوة إلى العروبة[١]. وفي شعره تصوير بارع للحرب الأولى (١٩١٤) وللثورات الوطنية في سورية ولبنان وفلسطين. وفيه رثاء للزعماء من رجال الكفاح الوطني كفيصل بن الحسين وإبراهيم هنانو، وفيه تنديد بوعود الحلفاء واضطهاد الأتراك. وفيه تعبير واضح وقوي عن عناصر القومية العربية كاللغة والتاريخ - والتاريخ له شأن كبير عنده - ووحدة الأصل وتآخي الشعور الديني بين المسلمين والمسيحيين. وفيه نزوع وحدوي وتطلع إلى رائد عربي يجمع الأمة ويوحّد صفوفها ويقف أمام أعدائها[٢].

وفي شعر الأخطل الصغير عناصر اجتماعية كثيرة عبّرت عنها قصائده كالهجرة وخلو الديار من الشباب، والآفات الاجتماعية كاستغلال النساء الفقيرات والتهالك على

اللذات، وفيه تحذير من «ثورة الجياع» من العمال الفقراء، وفيه تصوير لمساوئ الإقطاع وفساد المتصرفين وعسف الجباة.

وتظهر في شعره أيضاً عناصر اجتماعية ذات بعد ثقافي محدث كالصحافة التي كان فيها مشاركاً، ولقاء الشعراء العرب الذين يزورون لبنان كأحمد شوقي والفنانين الكبار كمحمد عبدالوهاب مما بعث مناسبات للقول جديدة. أما العناصر الثقافية الخالصة فأهمها اتصال الشاعر بالأدب القديم بعد أن طُبع من كتب اللغة والأدب والدواوين جمّ غفير صار متداولاً بين أيدي الناس، واتصالُ الشاعر بالأدب الحديث ولا سيما الشعر الإحيائي الذي صار مصدراً من مصادر فنّه الشعري. وتظهر في شعره آثار للتجديد الذي بعثه شعر المهاجر الأمريكية، وملامح للتأثر بالشعراء الأجانب[٣].

وقد عبرت عن هذه العناصر البيئية العامة الموضوعات الرئيسية لشعر هذا الشاعر الفذّ، كماعبّرت عن بعضها عناوين قصائده. ووشت بذلك كلّه مفرداته ووسائله الفنية مما سيبيّن في مواضعه من هذا البحث. لكنّ بحث هذه العناصر لا يكتمل دون أن نشرك العناصر النفسية والروحية الخاصة بالشاعر. فقد فُطر– كما ظهر ذلك في الجمّ الغفير من قصائده – على حب المرأة والجمال واللهو، حتى لقّب بشاعر الهوى والشباب[٤]. كما جُبل على عشق الطبيعة والانفعال بصورها المتنوعة. وعُرف الشاعر أيضاً بالرقة وخفة الروح واعتدال المزاج ورهافة الحس. ولذلك كان عاشقاً للحياة مقبلاً على مباهجها، كما صوّر ذلك شعره الوجداني والوصفي.

٢ - لغة الشعر واللغة الشاعرة:

درج عدد من الباحثين على التماس الفروق ما بين الشعر من جهة، والنثر من جهة أخرى. لكن الفارق الجوهري لا يكون بين «لغة» الشعر و «لغة» النثر – واللغة هنا تماثل مصطلح مستوى Niveau – لأن هذين الفنين من فنون الأدب يتداخلان، فقد يلاحظ الدارس امتداد أحد الفنين إلى حدود الآخر. فمن«الصعب أن نتحدث عن الشعر في مقابل النثر، لأن هذين النمطين من التعبير لا يتعارضان بل يتداخلان ويتشابكان ويشكلان حلقتين ملتحمتين بينهما حيّز مشترك»[٥].

وقد أسهم في هذا الدرس عدد من الباحثين والنقّاد. فأوجدن وريتشاردز يقسمان اللغة إلى انفعالية ورمزية، وليس إلى شعرية ونثرية. وقد وضعا في كتابهما «معنى المعنى» مصطلحهما المفضّل «علم الرمزية» أي الدلالة. وقد تابع ريتشاردز في كتابه «مبادئ النقد الأدبي» السعي إلى أن يقدم للوظيفة الانفعالية للغة الأسس ذاتها التي حاول كتاب «معنى المعنى» أن يقدمها للوظيفة الرمزية أي الدلالية[٦]. وقد ذهب ريتشاردز في «فلسفة البلاغة» إلى أن لغة المصطلحات العلمية تحدد بالتزام استعمال واحد جيد أو صحيح. فالمصطلح يحمل دائما معنى واحداً مناسباً لا يتغيّر. ويرى أن التحديد الدقيق للدلالة مستحيل خارج لغة العلم التقنية[٧].

ويرى ريتشاردز أن مشكلة المعنى في الأدب لا يجوز أن ينظر إليها على أنها مسألة تتعين بسهولة وإيجاز. فالشاعر يفصّل لغته كما يفصل الخياط اللباس. وإن معاني كلمات الكاتب ليست عوامل ثابتة كالحجارة، وبالعكس فإن ما ندعوه معاني كلماته نتائج لا نتوصل إليها إلا من خلال تفاعل الإمكانات التفسيرية لكامل الكلام[٨].

وقد اقترح صاحبا نظرية الأدب رينيه ويليك وأوستن وارين النظر في استعمالات اللغة بالنسبة لكلٍّ من مجالات الأدب والعلم والحياة اليومية. غير أنهما يقرّان بصعوبة تحديد الفروق بين اللغة الأدبية واللغة اليومية، «فالمشكلة عويصة وليست سهلة عند الممارسة، مادام الأدب - خلافاً للفنون الأخرى - ليس له مادة وسيطة خاصة به، وما دامت توجد فيه بدون شك أشكال مختلطة عديدة وتحولات خفية»[٩]. لكن وارين - ويليك يفرِّقان بين لغة العلم ولغة الأدب، ويبحثان في خصائص اللغة الشعرية بوصفها جزءاً من لغة الأدب. أما اللغة العلمية فيصفانها بأنها دلالية، أي أنها تهدف إلى التطابق الدقيق بين الدال والمدلول. فالإشارة - الرمز اللغوي أو الكلمة - ترشدنا مباشرة إلى مدلولها دون أن تلفت نظرنا إلى ذاتها. فاللغة العلمية تماثل على هذا النحو استعمال الرموز الرياضية بتحديدها ودقّتها[١٠]. ويوصف استعمال اللغة في مجال العلم بأنه حرفي ومعجمي ومعهود، لأن الدلالة تخلو من أي تحوير.

أما اللغة الأدبية فهي بعيدة كل البعد عن أن تكون دلالية حرفية فقط، لأن لها جانبها التعبيري، فهي تنقل لهجة المتحدث أو الكاتب وانفعاله وموقفه. كما أنها لا

تقتصر على تقرير ما يقال أو التعبير عنه، وإنما تريد أن تؤثر في موقف القارئ: أن تقنعه وأن تثيره وأن تغيره في النهاية. ولئن كانت الإشارة في اللغة العلمية ترشدنا إلى مدلولها دون أن تلفت نظرنا إلى ذاتها، فإنها في اللغة الأدبية تلقى تشديداً عليها نفسها، أي على الرمز الصوتي للكلمة كالوزن والسجع والتكرار[١١].

ويقف غراهام هو (G. Hough) في كتابه «مقالة في النقد» عند مستويات اللغة بدءاً من (العامية) ومروراً باللغة المحكية وانتهاء بالفصحى وما فيها من كلمات مقتبسة أو موضوعة عن وعي، ويقول: «واللغة الأدبية تخصيص من ذلك المجمل، كما أنها تستبعد بشكل قياسي كل الكلمات السوقية والتقنية. أما اللغة الشعرية فأبعد تخصصاً، وهي تذهب في تضييق حلقتها مرة أخرى في الاتجاه ذاته، وإن كانت توسّعها باستعمال كلمات قديمة، وصكّ كلمات، وجلب كلمات مستعملة بمعان خاصة»[١٢] ويبحث «هو» في خصائص لغة الشعر، ويرى أن لغة الشعر – بعيداً عن النظرة التي ترى أن للشعر مفردات خاصة به – تتطلب بموجب طبيعته نمطاً معيناً من القول. وفي الواقع إن الإجماع في الرأي ينعقد على هذه الناحية. وقد يعني هذا النمط أن أجزاء من المفردات الشائعة مستثناة باعتبارها غير شعرية، وهذا ما يلائم التقليد الكلاسيكي العام. غير أن النظرة التقليدية إلى القول الشعري لا يمكن أبداً تطبيقها على شعر الهزل أو الهجاء، لأنهما قلّ أن يستعملا مفردات شعرية خاصة، كما أنهما لا يتقيدان بالحظر الواقع على الكلمات المبتذلة والشائعة.

لكنّ الشعر مع ذلك يعتمد – كما يقول «هو»– إلى حد بعيد على التعلّم، وعلى شعر سابق مما يجعله يميل في درجات متنوعة إلى أن يغدو نمطاً خاصاً من لغة العصر. كما أنه يمتد تاريخياً في ثقافات غنية. فالكلمات في الشعر تستعمل غالباً لتستدعي استعمالاتها الشعرية السابقة. وليس هذا – كما يُفترض أحياناً – ابتكاراً خاصاً وضعه ت.س. إيليوت، وإنما هو من عواقب الحقيقة القائلة: إن شعر حضارة من الحضارات يؤلف نظاماً متماسكاً. ومن الطبيعي أن التلميح يغدو أكثر وضوحاً كلما تطاول تاريخ الشعر، ولكن التلميح في العصور التاريخية سمة عامة من سمات اللغة الشعرية[١٣].

وتجدر الإشارة إلى أن (ورد زورث)"W. Wordsusrth" أثار قضية لغة الشعر حين رفض رفضاً قاطعاً فكرة «المعجم الشعري» بمعناه المستعمل به في القرن الثامن عشر، والذي كان يقوم على التفريق الحاد بين لغة الشعر ولغة النثر. وقد دعا «ورد زورث» في هذا السبيل إلى إلغاء الفروق بين هاتين اللغتين، واتخاذ لغة الناس العاديين مقياساً لِلُغة الشعر الجيد[١٤].

غير أن «كولريدج S. T. Coleridge» تتبع آراء «ورد زورث» ونقضها. ويتمثل ردّ كولريدج في نقاط كثيرة، أهمها: أنه إذا استُعملت صورة أو مجاز ما استعمالاً سيئاً على يد شاعر فليس سبب سوء استعمالها تكرار ما قاله الشعراء الآخرون، بل لكونها قد انتهكت بطريقة ما القواعد أو المنطق أو حسن الذوق. أما الثقافة فهي التي تؤدي إلى صنع الشاعر، وليس نقصها. فغير المثقفين يكتبون بصورة مشوّشة وتنقصهم النظرة الشاملة. أما اللغة النقية التي يتحدث بها الفلاحون على رأي ورد زورث فليست متأتية لهم من التواضع غير المثقف مع الطبيعة، بل من روح الثقافة الدينية ومن معرفة التوراة والتراتيل[١٥]

وقد أثار هذا الجدل قضية «لغة العصر» وصلتها بالشعر. فوردزورث استبعد أي فرق جوهري بين لغة الشعر ولغة العصر، لكن تجربة عصره، بل تجربته - كما يقول «هو» - لا تؤيدان هذا الحكم. فالشعر الرومانسي كان من التميز والبعد عن الاستعمال الشائع بقدر تميّز شعر القرن الثامن عشر وبعده. ومع ذلك يرى «هو» أن معظم الافتراضات النقدية غير الممحصة والشائعة في أيامنا هذه صارت تمتدح كل استعمال حيّ للغة اليومية، وتقلل من قيمة اللغة الشعرية في كل أنحاء العالم[١٦].

ويبدو أن شعراء «الديوان» صدروا عن فكرة «وردزورث» حين نقدوا أعلام الشعر الإحيائي[١٧]. وقد أثار هذا النقد ردود فعل سريعة لكنها محدودة. وقد تمثلت في فهم خاطئ للتجديد اللغوي، إذ نحا بعضهم - من شعراء الديوان ومن طوائف أخرى من الشعراء - إلى استعمال لغة مترخصة أو «شعبية» ظناً منهم أن هذا العمل يقربهم من المعاصرة، وينفي عنهم تهمة التقليد. ومن الطبيعي أن تكون لغة الشعر نمطاً خاصاً من

لغة العصر، وأسلوب الناس في كلامهم. لكن المقصود بلغة الناس هو روح اللغة كما يتمثل في كلماتهم، لا الكلمات نفسها[١٨]

أما التصور الذي يذهب إلى أن لغة الشعر ألفاظ غريبة عن مألوف الناس وثقافتهم، وتراكيبُ فيها معاظلة وتكلف، فليس مما يلقي إليه الدارس بالاً. لأن هذا التصور ناجم عن فهم خاطئ للشعر ودوره في الحياة، وإذا ما سلمنا بهذا التصور نشأ الخطر من أن يطوّر الشعر لهجة متكلفة بعيدة عن روح اللغة الممتدة في الحياة على توالي العصور.

وخلاصة القول أن الفارق بين لغة الشعر ولغة النثر ليس في النوع، بل في الدرجة، فهما من حيث النوع داخلان في اصطلاح «لغة الأدب». أما من حيث الدرجة فإن لغة الشعر مشحونة بالتصوير بدءاً من أبسط أنواع المجاز، وصعداً إلى المنظومات الأسطورية الشاملة لدى شعراء من أمثال بليك أو بيتس. غير أن المجاز ليس ضرورياً - بالقدر نفسه - للنصوص القصصية، ومن ثم لجانب كبير من الأدب[١٩]. فلغة الشعر إذن تمتاز من لغة الأدب بجملة من الخصائص، أهمها «الصورة»، وهي مصطلح جامع لفنون التعبير المجازي كلها، و «الإيقاع»، وهو مصطلح عام يشير إلى جميع العناصر الموسيقية التي تبرز في الشعر بروزاً واضحاً ومقصوداً، و «الدلالة»، وهي وصف لمعطيات المعنى في الشعر. فالمعنى في الشعر يعتمد على «السياق» لا على «المعجم». ولذلك لا عبرة باستعمال كلمات عصرية أو قديمة - مع أن الشعر له امتداد ثقافي متنوع، و «تقليد» خاص به بوصفه فناً يقوم على التعلّم والاطلاع على تجارب سابقة - لأن المعوّل عليه لا يكون في استعمال هذه الكلمات أو تلك، بل في سياقها، وارتباطها بتجربة الشاعر من غير أن تبدو منبتة عنهما.

أما «اللغة الشاعرة» فمصطلح طلع به الأستاذ عباس محمود العقاد في كتابه «اللغة الشاعرة: مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية». وقد رأى العقّاد أن اللغة الشاعرة حقاً هي اللغة العربية. ومن هنا يبدواستعمال «اللغة» عنده مماثلاً للغة العامة، أي ما يعادل مصطلح"Langue" وأشباهه في اللغات الأجنبية، أي اللسان الخاص

بأمة من الأمم. أما مصطلح «لغة الأدب» ونحوه فقد رأينا أن كلمة «اللغة» فيه تعني المستوى الموصوف أي ما يعادل مصطلح "Niveau". ويرى العقاد أن العربية هي اللغة الشاعرة، لأنها لغة بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية، فهي في جملتها فن منظوم منسق الأوزان والأصوات، لا تنفصل عن الشعر في كلام تألفت منه ولو لم يكن من كلام الشعراء[٢٠].

ثم راح العقاد يشرح خصائص اللغة الشاعرة ويمثل لهاتفصيلاً. وأول هذه الخصائص الحروف التي يتألف فيها الكلام العربي. وقد لاحظ في هذا الصدد ملاحظات دقيقة كتقسيم الحروف على حسب موقعها من أجهزة النطق مما يجعلها تفي بالتقسيمات الموسيقية. والعربية أوفر عدداً في أصوات المخارج التي لا تلتبس ولا تتكرر بمجرد الضغط عليها، فليس هناك مخرج صوتي واحد ناقص في الحروف العربية. وعلى هذه الصورة – كما يقول العقاد – تمتاز اللغة العربية بحروف لا توجد في اللغات الأخرى كالضاد والظاء والعين والقاف والحاء والطاء، أو توجد في غيرها أحياناً ولكنها ملتبسة مترددة لا تضبط بعلامة واحدة[٢١]. والخلاصة أن جهاز النطق الإنساني أداة موسيقية وافية لم تُحْسِن استخدامها على أوفاها أمة من الأمم القديمة أو الحديثة كما استخدمتها الأمة العربية، لأنها انتفعت بجميع المخارج الصوتية في تقسيم حروفها، ولم تهمل بعضها وتكرر بعضها الآخر بالتخفيف تارة والتثقيل تارة، كما فعل المتكلمون بسائر اللغات المعروفة[٢٢].

وشأن المفردات في هذا الصدد واضح في الدلالة على هذه اللغة الشاعرة، لأن المفردات تنخرط في العربية ضمن أوزان محددة. فالوزن هو قوام التفرقة بين أقسام الكلام في اللغة العربية. وكل ذلك قائم على ملاحظة الفرق بين وزن ووزن، أو قياس صوتي وقياس مثله، أو الاختلاف في الحركات والنبرات، أي على اختلاف النغمة الموسيقية في الأداء. والعربية لاتنفرد بهذا البناء الوزني الإيقاعي من بين اللغات فقط، بل تزيد عليه أنها تربط بين الأوزان والمعاني ربطاً قياسياً مطرداً. فهناك ما يشير إلى قوة المعنى أو زيادته أو تحديد زمانه أو مكانه أو ملابساته الأخرى دون الحاجة في الدلالة عليه لأي شيء من العلاقات السياقية.

أما الإعراب في العربية فهو أوفق شيء للشعر، لأن الحركات والعلامات الإعرابية تجري مجرى الأصوات الموسيقية وتستقر في مواضعها المقدورة على حسب الحركة والسكون في مقاييس النغم والإيقاع. ولها بعد ذلك مزية تجعلها قابلة للتقديم والتأخير في كل وزن من أوزان البحور، لأن علامات الإعراب تدل على معناها كيفما كان موقعها من الجملة المنظومة، فلا يصعب على الشاعر أن يتصرف بها دون أن يتغير معناها، إذ كان هذا المعنى موقوفاً على حركتها المستقلة الملازمة لها وليس هو بالموقوف على رصّ الكلمات كما ترصّ الجمادات(٢٣).

وتمتاز هذه اللغة الشاعرة بالعروض، وقد تنبه إلى ذلك القدامى، وعدّوه من خصائص اللغة العربية(٢٤). والعروض الذي يسم الشعر العربي بأوزانه وقوافيه وتفعيلاته وبحوره جعل الشعر فناً مستقلاً عن بقية الفنون. فهو غير محتاج إلى الغناء أو الرقص لضبط إيقاعه، لاكتفائه بما تحصّل له من عناصر الإيقاع. ويرى العقاد أن السبب الشامل الذي يحيط بجميع الأسباب الداعية إلى وجود هذا الشعر الموزون هو أن التركيب الموسيقي أصل من أصول هذه اللغة لا ينفصل عن تقسيم مخارجها، ولا عن تقسيم أبواب الكلمات فيها، ولا عن دلالة الحركات على معانيها ومبانيها بالإعراب أو بالاشتقاق(٢٥)، وهذا هو الذي يّسر النظم المطبوع لأصحاب السليقة منذ أقدم عصور الجاهلية إلى هذه الأيام. فالشاعر الجاهلي لم تكن به حاجة إلى معرفة العروض وضروب التفاعيل وأسماء البحور، كما لم تكن بالناظم الزجّال أو الشاعر العاميّ في عصرنا حاجة إلى معرفة شيء من ذلك، مع أن معظم ما يأتي به الزجالون والشعراء العاميون، بل من هم دون ذلك من مساجلات وأغنيات وأهازيج لا يخرج عن أوزان البحور المعروفة(٢٦). ويرى العقاد أن اختصاص الشعر العربي بالوزن والقافية واكتفاءه بعناصره الإيقاعية دونما حاجة إلى الاستعانة بالفنون الأخرى، إنما يرجع إلى نشأته من الحداء الذي هو أقدم غناء مفرد موقّع على نغمة ثابتة، وهي حركة الجمل في حالتي الإسراع والإبطاء(٢٧).

ويضيف العقاد إلى هذه الخصائص الموسيقية للغة الشاعرة خصيصة دلالية فنية هي المجاز. والمجاز – كما يقول – هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري،

لأنه تشبيهات وأخيلة وصور مستعارة وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة، وهذه هي العبارة الشعرية في جوهرها الأصيل[٢٨]. واللغة العربية لغة المجاز. ولا تسمى بلغة المجاز لكثرة التعبيرات المجازية فيها، لأن هذه التعبيرات قد تكثر في غيرها من اللغات، إنما تسمى العربية بلغة المجاز، لأنها تجاوزت بتعبيرات المجاز حدود الصور المحسوسة إلى حدود المعاني المجردة. وتتجلى قدرة العربية في هذا المجال في جملة من الأمور، أهمها أن سليقة هذه اللغة الشاعرة تستخلص المجاز الشعري من الألفاظ المحسوسة بسهولة حتى تجعل السامع العربي يفهم المعنى المقصود على الأثر إذا سمع مثلاً واصفاً يصف حسناء بأنها بدر على غصن فوق كثيب. لأن ذهن السامع العربي تعوّد النفاذ في الصورة الحسية إلى دلالتها النفسية، فهو لا يرسم في ذهنه قمراً وغصن شجرة وكومة من الرمل حين يستمع إلى تلك العبارة، ولكنه يفهم من البدر إشراق الوجه، ومن الغصن نضرة الشباب ولين الأعطاف، ومن الكثيب فراهة الجسم ودلالتها على الصحة وتناسب الأعضاء[٢٩]. لكن هذه اللغة تجمع بين المعاني المحسوسة والمعاني المجردة في كثير من المسائل الفكرية والصفات الخلقية دون أدنى التباس. فنحن لا نخشى من إثارة لبس ما بين «الرحم» و «الرحمة»، أو «الأنف» و «الأنفة»، أو «الوجبة» و «الواجب» ، أو «الفضلة» و «الفضيلة». ويرى العقاد أن ذلك راجع إلى خاصة عربية بدوية في التعبير بالتشبيهات المجازية أو الشعرية. ولذلك يشعر المستشرق بالربكة حين يتوقف بذهنه عند مجازات التشبيه فيحسبها مقصودة لذاتها ويتقيد بقشورها اللفظية دون ثمراتها وبذورها[٣٠].

ويطول بنا المقام لو رحنا نتتبع آراء العقاد والأمثلة التي ضربها، لأن ذلك محتاج إلى دراسة مستقلة. لكننا نشير إشارات عجلى إلى مدى ما أحرزه العقاد من التوفيق حين خرج على الناس بهذا البحث المبتكر. ففي مجال الأصوات لاحظ التناسب والاعتدال في الحروف والمخارج وهو حق لامراء فيه. أضف إلى ذلك كثرة حروف الذلاقة في اللغة العربية (وهي الفاء والباء والميم واللام والنون والراء) مما يضفي انسجاماً في الكلام وتجاوباً مع حروف اللين التي جعلتها العربية قصيرة تارة (كالفتحة) وطويلة أخرى (كالألف) مما أدى إلى تنويع إيقاعي وساعد على التغني

بالكلام العربي جملة[٣١]. أما حديثه عن الأوزان الصرفية وانفراد العربية بها فأمر واضح الدلالة على ما امتازت به العربية من سائر اللغات. وإذا غادرنا بقية الخواص التي أبرزها العقاد إلى خاصة المجاز، فإننا نجد أن كلامه يصحح الكثير من الأغلاط التي يقع فيها المستشرقون وبعض العرب حين النظر في مسائل المجاز والصورة، وسنرى لاحقاً أن الأخطل الصغير تعرّض للنقد اللاذع بسبب هذه المسائل التي لم يكن له فيها ناقة ولا جمل، وإنما هي أساليب هذه اللغة الأصيلة، ونعني بذلك المجاز وتحول الدلالة فيه من مضايق الحس إلى آفاق الفن.

٣ - المعجم الشعري وأنواع الدلالة:

يبدو أن المدة التي اجتازتها العربية الفصحى في هذا العصر ولا سيما خلال هذا القرن أبرزت صورة واضحة للتطور الدلالي في مجال الاستعمال «الحرفي» العلمي، والاستعمال «الفني» في الأدب وفنونه. أما في مجال الاستعمال «الحيوي» مما نطلق عليه لغة الحياة العامة فقد أسهمت الفصحى في اتجاه العاميات نحو التوحيد والاقتراب من عناصر الفصاحة ولا سيما على صعيد المفردات[٣٢].

وعلى الرغم من مزاحمة اللغات الأجنبية للعربية الفصحى في بعض البيئات العربية، فإن الشعر خاصة بقي عاملاً من عوامل الارتباط التاريخي بالعربية وثقافتها. ولا بد من الإقرار بقلّة الدراسات الدلالية التي تعنى بالتطور عبر مراحل العربية وفنونها عامة. فالنقص في هذا الصدد ملحوظ. وربما كانت حالة العربية الفريدة التي تجلّت في اتصال حلقاتها خلال نحو ستة عشر قرناً، هي السبب وراء عدم الاحتياج إلى مثل تلك الدراسات احتياجاً كبيراً. لكن ذلك لا يعني بحال من الأحوال افتقار العربية افتقاراً تاماً لمثل هذه الدراسات قديماً وحديثاً، أو خلوّ العربية من مظاهر التطور الدلالي أياً كانت ملحوظة أو غير ملحوظة. وربما كانت تلك الحالة الفريدة هي السبب أيضاً في عدم الاحتياج الملح للتسلسل التاريخي في وضع المعاجم «لأن هذا التسلسل ضروري في اللغات التي يكثر فيها إهمال الكلمة في معنى وسيرورتها في معنى آخر. ولكنه لا يبلغ المبلغ من الضرورة حين توجد الكلمة مستعملة في جميع معانيها على السواء أو على درجات متقاربة»[٣٣].

لكن الجانب الذي يمسّ بحثنا هذا يتعلّق بلغة الشعر وأدواته الفنية أصلاً، ثم يمتد إلى لغة النثر وعناصرها وأساليبها ضمن ما دعوناه فيما تقدم بلغة الأدب. وقد كان للشعر دور في تجديد اللغة لا ينكر، وذلك لِما له من «حضور» واسع في الثقافة العربية والوجدان العربي. لكن النثر أخذ يتقدم في هذا العصر ليزاحم الشعر على هذا الدور ولا سيما على صعيد النثر «المبسط» الذي تمثله الصحافة. غير أن تطور وسائل «الإعلام» أبرز مستوىً خاصاً من اللغة يتجاوز ما كانت عليه الصحافة سابقاً. وربما كان لهذا المستوى الدور الأوفى في تجديد اللغة رضينا بذلك أم لم نرض.

وقد لا يقرّ الدارس بانتماء هذاالمستوى إلى لغة الأدب أصلاً لعدم الالتفات إلى العناصر الفنية، وللاهتمام بالوظيفة الإبلاغية، وغلبة اللغة المنطوقة على المكتوبة. لكنه لا مفرّ من الإقرار بما يقدمه هذا المستوى من عناصر الاتصال بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة متضمناً قوة لافتة من التواصل الحيوي المباشر الذي وفّرته أجهزة الإعلام والمعلوماتية الحديثة كالتلفاز والحاسوب. والمرجو إحاطة هذا المستوى بالرعاية والتقويم على غرار ما عرفته الصحافة إبّان انتشارها، حتى يصير نموذجاً للغة الحياة العامة في أرجاء العروبة جميعها.

ولقد لاحت في أفق الحياة الأدبية من نحو عقدين من الزمن بوادر خطر ماثل في أن يطوّر الشعر مستوىً دلالياً خاصاً به يبعده عن المتلقين وأذواقهم مهما بلغت ثقافتهم من سعةٍ وتخصص. وقد صار هذا الخطر ملحوظاً بعد اتساع موجة شعر التفعيلة أو الشعر الحر، وما شاع لدى طوائف من الشعراء بهذه الحجة أو بتلك من غموض ورمز وبعد في المجاز وإيغال في توظيف العناصر الثقافية الغريبة وشيء من الجرأة على الدلالة المتعارفة لدى أهل اللغة. ولا شك في أن «القصد» الكتابي في إنشاء الشعر الذي صار يدعى بـ (كتابة) الشعر حقيقة أسهم في إشاعة الصعوبة التي يصادفها المتلقي أمام هذا الشعر، أو معظم نماذجه على الأصح. لكن ينبغي التسليم بضرورة ترقّي مستوى الشعر عامة باتجاه الثقافة، على ألا يكون ذلك حجة للدفاع عن الغموض والإغراب الذي بابه الإبهام والاستغلاق.

غير أن بحوثاً أنشئت للتصدي بالدراسة والتحليل للجوانب الدلالية والمجازية والثقافية في الكثير من نماذج الشعر الحديث الموصوفة آنفاً. وظهر في هذا الصدد نحو من الدراسة التي عنيت بـ «المعجم الشعري» لكل شاعر مدروس وصولاً إلى العناصر المشتركة في هذا الشعر على تعدد مبدعيه وكثرة آثارهم. ويقوم بحثنا هذا على أساس هذه الفكرة، وإن لم يكن شاعرنا الأخطل الصغير من أولئك الشعراء الذين وصفنا من خصائص شعرهم فيما تقدم ما وصفنا.

ومفهوم «المعجم الشعري» في هذا البحث هو جملة العناصر اللغوية والفنية والثقافية التي حصّلها الباحث عن طريق الإحصاء مرتبة ترتيباً معجمياً (ألفبائياً) أو موضوعياً. وغاية هذا المعجم هي الوقوف على مادة قابلة للدرس ضمن معطيات التحليل الدلالي. ولذلك لم يكن القصد من الإحصاء الاستيعاب وإعادة توزيع المادة اللغوية في جداول، لأن ذلك لا يؤدي إلى أي نتيجة ذات بال مادام الكثير من عناصر المادة اللغوية مشتركاً وعاماً وذا توظيف مطرد لا أثر فيه للفروق. ولما كانت فكرة المعجم الشعري وسيلة للدراسة النقدية والأسلوبية وجب تحديد العناصر التي ستكون مجالاً للبحث، وهي عناصر أساسها الاختيار والعدول والتوظيف الخاص الذي يضم وسائل عديدة كالتكرار والاستناد إلى مفاتيح ورموز خاصة ونحو ذلك.

ولقد رأينا أن أصلح شيء لتحليل لغة الشاعر هو إنشاء معجم بأنواع الدلالة الحقيقية والمجازية والثقافية. ومجال هذه الأنواع ذلك الرصيد الخاص الذي تظهر فيه مفردات ذوات دلالات عصرية من جهة اللغة أو الفن أو الثقافة. وقد لا تعبّر المفردات عن صفة التطور المحدث بذواتها، بل بما يضمها من سياقات اجتماعية وثقافية عامة. فالمادة المدروسة ههنا إذن هي مفردات تتصف ببعد زمني تطوري من جهة، كما تتصف بانتمائها إلى مستوى الشعر العربي الحديث في الفترة التي ظهر فيها شعر الأخطل الصغير من جهة أخرى. وليس في هذا الوصف ما يوحي بالأخذ بمبدأ «شعرية» المفردات، لأن المفردات مستمدة من السياق الشعري الذي يمنحها أبعاداً إيحائية تفقدها حين ترجع إلى الرصيد العام المشترك. فالمفردات المعزولة عن سياقاتها لا

تتصف بأي نحو من «الشعرية»، كما أنها لا تتصف بأي ضرب من «العصرية» الفنية ما لم تكن متآلفة وعناصر السياق والمقام. وإذا ما تحققت دراسات أخرى عديدة للمعجم الشعري. فإنه يمكن الوصول بطريقة علمية إلى نِسَبٍ إحصائية تقريبية للمفردات بدلالاتها اللغوية والمجازية التي تكثر في الشعر الحديث، أو في بعض تياراته أو في بعض بيئاته. ويسهم هذا من غير شك في رصد التطور الدلالي للعربية الفصحى، كما يسهم في حل الكثير من مشكلات التوصيل الدلالية المعاصرة.

أولا - الدلالة الحقيقية:

بات معروفاً أن جملة من الأسباب تضافرت لابتعاث تطور لغوي واسع في العربية الفصحى في العصر الحديث ولا سيما في المجال الدلالي[٣٤]. فالاتصال الثقافي والعلمي بين العرب والغرب أثار مشكلات لغوية تتصل بالترجمة والتأليف والتعليم ونحو ذلك من مناحي الحياة الجديدة. وقد أثمر ذلك نهضة لغوية لم تعرف لها العربية مثيلاً إلا في العصر العباسي. وقد ظهرت اثار هذه النهضة في استحداث كلمات جديدة بالاشتقاق أو التعريب، واستحداث دلالات بإشراب الكلمة العربية معنى محدثاً دون تغيير في صيغتها حيناً ومع تغيير أحياناً أخرى. وقد دخل الجمّ الغفير من هذه الكلمات والدلالات لغة الصحافة والأدب والعلم، واستقبلت منه المعاجم الحديثة كماً ليس باليسير. ولا شك في أن هذا التطور شمل معظم جوانب الحياة ووسائلها الجديدة كالإدارة والجيش والإذاعة ونحو ذلك.

وظهر في شعر الأخطل الصغير من ذلك أشياء مبعثها اتجاهه العصري وممارسته الصحافة واتصاله بالشعر الحديث وخوضه في الثقافة الجديدة. وتبسط المواد التي سنقف عندها تواً في مجموعات بحسب مجالاتها الدلالية.

أ - فهناك مجموعة من الدلالات الحقيقية المحدثة تنتمي إلى المجال السياسي وردت كثيراً في شعر الأخطل الصغير كالثورة والثائر (ش ٩١. ٣٠٨. ٣٢٩). وقد دلّت الدراسة التطورية في إطار العربية الفصحى المعاصرة[٣٥] على ظهور معانٍ جديدة لمادة «الثورة» عامة كالدلالة على الانتفاضة المحمودة والحركة المسلحة، على حين أنها لم تكن تعني من قبل إلا التمرد والعصيان والهيجان المذموم. وليس في المواضع الأخرى

من شعر الشاعر ما يشير إلى الدلالة القديمة. ومن ذلك كلمة «الحرية» وما يتصل بها كالأحرار وحرة ونحو ذلك. فقد شاع استعمال «الحرية» حديثاً واتسع معناها وتعدد النظر إليها بحسب المواقف السياسية والفكرية. ولذلك اكتسبت في الفصحى المعاصرة معاني سياسية إيجابية تشير إلى الثوار الذين ينشدون الاستقلال، والأمة التي تنبذ الاستعمار وتمتلك مقاليد امورها بنفسها. (ش١٢٠، ١٨٠، ٢٣٠، ٢٤/٢٣١، ١٦٥، ١٦٨، ٣٢٩، ٣١٤/٣٢٩). ومن ذلك أيضاً كلمة «الحكم» والحكومة والمحكمة التي شهدت تطوراً محدثاً على صعيد السياسة والقضاء. «فالحاكم» صار صاحب السلطة وولي الأمر وزعيم الدولة (ش ٢٧٣)، (ش١٩٨، ٢٠١، ٢٠٣). و «الحكومة» لم تعد مصدراً لحكم يحكم إذا فصل في خصومة أو اختلاف، إنما صارت تعني هيئة وزارية حاكمة (ش٢٩٨). وكذا الشأن في «المحكمة» التي صارت تشير إلى هيئة قضائية ذات رسوم محددة ولها أوصاف ودرجات (ش٢٩٨). ومن ذلك أيضاً كلمات ذوات دلالات جديدة كالدستور التي صارت تعني القانون الذي تتخذه الجماعة أو الدولة لتدوين الأنظمة (ش٢١٣، ٢٢٩) وصارت كلمة «دستوري» تصف نوعا من أنواع الحكم السياسي الحديث. وكذلك كلمة «الرائد» التي اتسع معناها حتى دلّت على كل من يتقدم ويرود مجالاً أو يقود فكرة أوجماعة (ش٣٣٩). وكلمة «مؤتمر» وهي صيغة جديدة تدل على زمان الاجتماع أو مكانه للتشاور في الأمور المختلفة كالسياسة والاقتصاد والأدب والإدارات ونحوها (ش ٣٥١ - ٣٥٢). وكلمة «نظام» التي صارت تعني القانون أو نظام الحكم أو الإدارة، وكذلك «الأنظمة» و «النظم» و «نظام الحكم» و «حفظ النظام» ونحو ذلك كالمنظمة والأنظم (ش٣٣٨). ويشبه ذلك تطور دلالات «الوطن» و «الشعب» و «الأمة» تطوراً واسعاً مرتبطاً بالمواصفات السياسية الحديثة. وقد غدا استعمال هذه الدلالات شائعاً على كل لسان، كالوطن (ش٣٠١)، والشعب (ش٨٧، ١٠٢، ١٠٨، ١٦٣، ٢٦٧)، والأمة (ش٧٧-٧٨، ٢٦٦، ٣٤٤)، وكذلك الشأن في كلمات نحو «العروبة» و «الجهاد» و «الحق» و «الشرق» و «الغرب» و «عاصمة» و «دولة». إذ شهد كل منها تطوراً محدثاً.

ب - وفي المجال الحضاري وما يتصل به من مظاهر اجتماعية محدثة في العمران ونحوه نقف عند بعض الدلالات المحدثة. من ذلك كلمة «جريدة» التي استعملت

للدلالة على الصحيفة اليومية التي كان يطلق عليها اسم «جورنال» الدخيل (هـ ١٨٤).
والجريدة أصلاً سعفة من نبات أو شجر قد تستعمل للكتابة على نحو ما استعملت فيه حين دوّنت آي القرآن قبل جمعه في الصحف. وكذلك كلمة «الصحيفة» التي صارت ترادف كلمة «جريدة»، بل تتغلب عليها في المستويات الفصيحة. و «الصحافة» صارت مهنة الصحفي، وقد لاقت الصحافة منذ انبثاقها مشكلات جمّة معظمها له صلة بالحرية (ش١٧٨). وكان الأخطل الصغير صحفياً، إذ ظهرت له صحيفة «البرق» ١٩٠٨، وقد عُطِّلت مراراً بسبب مناصرتها قضايا الوطنية والحرية وتنديدها بالظلم والفساد[٣٦]. وهناك كلمة «الحضارة» التي تطورت دلالتها حتى صارت تدل على مرحلة سامية من مراحل التطور الإنساني، كما صارت تدل على مظاهر الرقي العلمي والفني والاجتماعي والأدبي، وصارت أيضاً تشير إلى التهذيب والرقي في التعامل. وتظهر هذه الدلالات المحدثة في شعر الأخطل الصغير (ش ٤٢، ٩٢، ١٨٥، ٢٢٨، ٢٨٢). ومن الكلمات التي شهدت تطوراً دلالياً واسعاً «التقليد» و «التقاليد» و «النهضة» و «النصب» و «الأنصاب» و «عريس» و «عروسة» و «مكتب» و «امتحان» و «امتياز» و «إضراب» و «رصيف» و «كوخ» و «مهاجر» و «طائفة».

ونقف في المجال الثقافي وما يتصل بالأدب خاصة عند أمثلة للدلالات المحدثة التي ضمّها شعر الأخطل الصغير وعبّر عن ملابساتها. من ذلك كلمة «الابتكار» وما يشتق منها كابتكر ومبتكر وابتكارات، فقد غدت تدل على الخلق والسبق والأصالة (ش ٦٧، ٩٣، ١٢٨، ١٤٧، ٣١٨). كذلك كلمة «الإبداع» التي تطورت دلالتها في مجال الأدب وعلم النفس والفنون عامة، إذ اطرد استعمالها للدلالة على ايجاد الشيء متميزاً بالخروج على أساليب القدماء (ش١٠٩، ٢١٥) و (ش٨٥، ١٥٢، ١٦٦). ويتصل بهاتين الكلمتين وما تفرع منهما كلمة «عبقرية» وما يقرب منها أصلاً كعبقر، وهو موضع زعم العرب في الجاهلية أن الجن تسكنه، ولذلك نسبوا إليه إلهام الشعر وكل أمر نفيس فاخر أو جليل. ويبدو التطور المحدث في استعمال «عبقرية» مصدراً صناعياً مع إضفاء صفات بارزة كالذكاء والتفوق والابتكار الفذ. (ش٤٥، ٤٦، ١٠٨، ٢١٥، ٢٤٨، ٢٦٨، ٣٣٨). ومن هذا النحو من استعمال المفردات ذوات الدلالات الجديدة وردت كلمات

«التصوير» و«المصوّر» و«الصورة» و«الريشة» و«ربة الشعر» و«إلاهة الشعر» و«ربة النثر» و«الفن» و«الفنان» و«الفنون» و«الملهاة» و«المأساة».

ج – أما المجال العلمي فقد ظهرت من مفرداته كلمات واسعة التطور نحو «التحليل» التي صارت تعني عملية إرجاع العناصر إلى مكوناتها كالتحليل الكيميائي الذي ربما كان الأصل الذي بعث هذا التطور، ثم شاعت أنواع أخرى كالتحليل المخبري والنفسي والنقدي واللغوي... أما الموضع الذي وردت فيه كلمة «التحليل» فيشير إلى التحليل الكيميائي (ش١١٩). ومن هذه المفردات «الاختراع» وما يتفرع منها كالمخترعات والاختراعات وبراءة الاختراع. فقد غدت تشير إلى الاكتشافات العلمية والتقنية الحديثة (ش٣٥٥)، وربما كان في بعض هذه الاختراعات كالبارود الدمار الذي لا يبقي ولا يذر كما يقول الأخطل الصغير (ش٣٤٥ ، ٣٥٦) ويعدد الشاعر في هذا الموضع – حيث صوّر أهوال الحرب العالمية الأولى – الكثير من أدوات الحرب التي بعثها اختراع الإنسان وتقدمه العلمي، نحو «المنطاد» و «الغواصة» و «المدفع» و «المركبة» و «الحمم» و «الغاز» القاتل و «زبلين»(٣٧). ومن المفردات الأخرى التي تنتمي إلى هذا المجال «المعمل» و «المصنع» و «المغزل» و «الأسطول» و «الفولاذ» و «الصيدلي» و «الجلمد المشتعل» و «الفيلق» و «النجمة» واحدة النجوم.

د – ويلحق بهذه المجالات الدلالية كلمات ذوات أصول دخيلة استعملت جميعها استعمالاً محدثاً، وان كان بعضها من الدخيل قديماً. من ذلك كلمات «البوليس» التي كادت تنقرض من المستوى الفصيح ولا سيما في دلالتها على رجل الشرطة (ش٢٩٨). أما في وصفها للحكم بأنه «بوليسي» أو للرواية بأنها بوليسية فقد بقيت ضمن المستويات الفصيحة»[٣٨]. ومن هذا النحو كلمات «الغاز» ولا سيما غاز الأعصاب (ش ٣٤٧). و نياشين» التي شاعت في العهد العثماني للدلالة على شارة أو وسام يتقلّده الإنسان بإنعام السلطان (ش١٩٠). وقد حلت كلمات أخرى محلّ كلمة نيشان ونياشين كالوسام والوشاح والنوط. ومن هذا النحو كلمة «البارود» (ش٣٥٣ – ٣٥٤). وربما استعمل العرب كلمة بارود بعد سنة ٦٢٢ للهجرة، لكن الدلالة تبقى حديثة بسبب تطوير

أنواع البارود وأدواته وتعدد مجالات استعماله[٣٩]. وكلمة «البركان» التي عرّبت في كتب المسالك والممالك قديماً، لكنها شاعت حديثاً وصارت مصطلحاً علمياً. (ش١٢٦، ١٣٧، ٢٢٩). وكلمة «الريال» التي شاعت للدلالة على نوع من النقود (هـ٥٩ - ٦٣). وكلمة «الطقس» وهي مستعارة من نظام الخدمة لدى النصارى فيما يبدو. وقد صارت تشير إلى العادة، كما تشير إلى الحالة كحالة الجو (ش٢٠٩). وكلمة «الكهرباء» التي تدل على هذا الاختراع الحديث (ش٩٢، ٣٥٢). وكلمة «مليون» (ش٢٧٣، ٣٤٩). وكلمة «قيثارة» و «قيثار» التي دخلت العربية قديماً لكنها لم تشع فتقبل في المعاجم. وقد صارت تدل على آلة طرب جديدة أو متطورة من الآلة القديمة[٤٠]. (ش١١٠)، (هـ(١٧٩). ولا تتجاوز الكلمات الدخيلة في شعر الأخطل الصغير بحسب إحصائنا عشر كلمات جاء معظمها أسماء لمخترعات أو أدوات محدثة أو متطورة. وفي هذا دليل على تحري الفصيح والبعد عن الدخيل. وقد قلّ ورود العامي في شعره أيضاً، إذ لم نقف - عدا الضرورات النادرة - إلا على أربع كلمات هي «كبش» بمعنى التوت وحمل القرنفل (ش١٤٩)، و «كرج» بمعنى أسرع في القراءة (ش٨٢٩)، و «ورقة» بمعنى الليرة التركية (ش١٩٨)، و «عواميد» جمعاً لعامود، وعامود كلمة غير موجودة في المعاجم (ش٢٠٢).

وفي شعره مثال مفرد على النظم بالعامية القريبة من اللهجة المصرية هو قصيدة «يا ورد مين يشتريك» التي نظمت نزولاً على رغبة صديقه الفنان محمد عبدالوهاب، وأثبتت في ديوان «الهوى والشباب» استجابة لإلحاح بعض إخوان الشاعر[٤١].

ثانياً - الدلالة المجازية:

نسعى هنا إلى تبيّن الجوانب اللغوية في المجاز بوصفه أحد الطرق الرئيسة للتطور الدلالي. فالذي يهمنا هنا وبحثنا لغوي أصلاً أن نقف على ما يمت إلى خصائص الاستعمال المجازي لدى الشاعر من الوجهة الدلالية الخالصة ولا بد من الإشارة إلى ما مر بنا في موضع سابق حين الحديث عن اللغة الشاعر، إذ وقف الأستاذ العقاد على خاصة بارزة من خواص اللغة الشاعرة هي المجاز، ورأى أن العربية هي لغة المجاز حقاً. وسبب ذلك كما يرى هو تجاوز العربية بتعبيرات المجاز

حدود الصور المحسوسة إلى حدود المعاني المجردة، واستخلاصها بناء على ذلك المجاز الشعري من الألفاظ المحسوسة بسهولة تجعل السامع يفهم المعنى المقصود عن طريق النفاذ في الصورة الحسية إلى دلالتها النفسية. ويرى العقاد أن هذا النحو من التعبير يرجع إلى خاصة بدوية تتجلى في التعبير بالتشبيهات المجازية أو الشعرية دون أن تكون مقصودة لذاتها.

وأياً كان المجاز من حيث التصوير أو التعبير فهو عنصر بارز من عناصر لغة الشعر كما أشرنا في موضع سابق، أضف إلى ذلك شيوعه ذلك الشيوع الذي أوضحه الأستاذ العقاد في العربية وشعرها. ولأن نشأة المجاز كنشأة اللغة ترجع إلى مراحل قديمة من حياة الإنسان غلب على المجاز كونه مبنياً من عناصر حسية مشخَّصة. لكن تكرارها على مدىً زمني متطاول يجردها من عناصره الحسية ويجعلها أدوات تعبيرية قد لا تستحضر أي أصل من أصولها الأولى. ومن هنا تزداد اللغة سعة في التعبير وغنى في أدواته، مما يسوّغ جعل المجاز وما يتفرع منه سبيلاً من سبل تطور اللغة.

وتبرز في شعر الأخطل الصغير أنواع من المجاز شتى يجمعها ذلك القصد التعبيري الراجع إلى العربية وشعرها وخصائص دلالاتها. ولذلك نرفض بدايةً الخلط الذي وقع فيه بعض الأدباء والنقاد حين الحديث عن خصائص المجاز في شعر هذا الشاعر. ويتجلى ذلك في تناول بعض المجازات الشائعة كالليث والنسر والسيف. فقد عاب مارون عبود وإيليا حاوي وبعض كتاب عصبة العشرة على الأخطل الصغير استعماله المجازات «العامية» المبتذلة [٤٢]. كما ذهب جبران خليل جبران في «البدائع والطرائف» مذهباً مغالياً حين زعم أن الشاعر الذي يستعين بعناصر البيان القديمة كنرجس العيون وورد الخدود ولؤلؤ الدمع ونحو ذلك إنما يسمم ببلادته دسم اللغة ويمتهن بسخافته وابتذاله شرفها ونبالتها. وهذا الشاعر عنده هو شاعر مقلّد لأنه يترنم كالببغاء بهذه الأغنية القديمة[٤٣].

وقد فات هؤلاء التفريق بين المجاز التصويري الذي يُدرس في نطاق الصورة فيقوم على أساس الجدة والابتكار أو الاحتذاء والتقليد من جهة، والمجاز التعبيري

الذي انحدرت معظم أمثلته من صور فنية «بالية»، أو من أساليب فنية خاصة من جهة أخرى. كما فات هؤلاء أن السباق هو الفيصل في الحكم على المجاز إن كان تصويري المأخذ أو كان غير ذلك. إذ ربما كان عزل أي صورة مجازية عن سياقها سبباً في فقدانها تلك الطبيعة الإيحائية التي قصدها الشاعر. وغالباً ما تحمل المجازات العامة دلالات رمزية مجردة كالقوة والعنف والبأس من غير أن تكون دلالاتها الحسية مقصودة مطلقاً. فلو أن الشاعر استعمل كلمة «قنبلة» أو «مدفع» مثلاً عوضاً من السيف أو الرمح لما غيّر من حقيقة المعنى شيئاً، لأنه لن يضفي باستعمال هذه العناصر الحسية الحديثة شيئاً جديداً على الدلالات المجازية المقصودة كالقوة والعنف والبأس، إن لم يكن يسيء إلى اللغة والشعر حين ذاك[٤٤].

وتجدر الإشارة إلى أن عددا من الدارسين والفلاسفة تنبه إلى المجاز الذي يفقد قيمته الفنية غالباً، ويتحول إلى مجرد رمز دلالي عام قد يكون مشتركاً بين عدد من اللغات، كالفيلسوف «هيغل» في كتابه «الفن الرمزي» و «وارين ووليك» في «نظرية الأدب»، و «يوجين نيدا» في «نحو علم للترجمة»، و «ويمزات وبروكس» في «النقد الأدبي: تاريخ موجز». وقد انتهى معظم هؤلاء إلى التفريق بين نمطين من المجاز أو الاستعارة. أحدهما المجاز أو الاستعارة اللغوية أو التسمية المعرفية أو المجاز الذاوي. والثاني المجاز أو الاستعارة الفنية أو الشعرية أو الجمالية. وقد اقترح بعضهم أن يهتم النحويون بالضرب الأول، وأن يعني البلاغيون بالضرب الثاني. لأن النحاة يبحثون عن اشتقاق الكلمات واستعمالاتها اللغوية المألوفة،على حين أن البلاغيين يبحثون عن مفعول الاستعارة لدى السامع بإعطائه انطباعاً جديداً.

أ – ومن المجاز الذي يصح وصفه بالمجاز الشعري أو الرمزي أمثلة عديدة وردت لدى الأخطل الصغير[٤٥]. نحو «العَلَم»، وهو الرجل البارز وأصله العلم: الجبل أو العلم: الراية. وترد كلمة العلم بدلالته المجازية على الزعيم الوطني (ش٣١٢)، والشاعر الشهير (ش٢٨٨). و «الشبل»، وهو الفتى الشجاع وسليل الأبطال. وأصله الشبل: ولد الأسد إذا أدرك الصيد. والأشبال هنا فتيان الأمة (ش٢٩٨)، وأبناء حلب موطن الحمدانيين الذين

مانسلوا إلا الأهلة والقضب والأشبال (ش١٢١). و«الأسد» معروف، وهو في عرف العرب وغيرهم مثال للشجاعة. وقد عد الإمام عبدالقاهر أمثلة من هذا المجاز في باب الاستعارة الشائعة والتمثيل العامي لكثرته في الكلام[٤٦]. ولا شك في أن هذا المجاز صار رمزاً عاماً يرتبط في أذهان البشر بمعاني القوة والبأس والشجاعة على توالي العصور. فشباب لبنان هم «أُسد» (ش١٣٧)، كما أن أبطال العراق كذلك (ش١٦٣). ويلحق بهذا المجاز مجازات أخرى نحو «العرين» و «الغيل»، وهما من أماكن سكنى الأسُود. وقد غدت كلمة «العرين» خاصة تشير إلى «الوطن» لملاحظة المنعة والحمى المصون من الاعتداء. (ش٢٤١) و (ش٢٤١). وكذلك «الغيل» (ش٣١٣). و«الذئب» معروف أيضاً، وقد غلبت عليه صفات الافتراس والخسة والغدر، وصار لذلك مجازاً شائعاً في العربية وغيرها. ويلاحظ أن هذا المجاز دخل في الدلالة الحقيقية من خلال ما ندعوه بالحركة الدائرية في المجاز، إذ تغدو بعض صور المجاز حقيقة، فتكون قد سلكت مسلكاً ابتدأ من الحقيقة ثم عبر نحو المجاز ثم عاد إلى الحقيقة. و «الذئاب» هنا هي أذناب المستعمر الذين صاروا ساسة الوطن (ش٢٩٧). و «النسر» كذلك طائر من الجوارح صار رمزاً للقوة والشمم والرفعة، لذلك غدا شعاراً لكثير من الأقطار العربية التي أنشأت دولاً حديثة[٤٧]. وقد صارت كلمة «النسر» تطلق على الطيار امتداحاً. كما صارت رمزاً للشاعر المترفع عن الدنايا[٤٨].

وترد كلمتا «نسر» و «نسور» في شعر الأخطل الصغير للدلالة على أبناء جبل لبنان (ش٤٦)، وعلى أبناء لبنان عامة (ش٥٩)، وعلى أحد الزعماء (ش١٧٧). أما مصرع فيصل بن الحسين فهو «مصرع النسر» (ش٢٤١-٢٤٢). ويلحق بهذا المجاز مجاز قريب منه هو «الوكر». والوكر أصلاً مكان الطير على الشجر، لكنه تطور إلى المنزل الذي يتخذه الطير وغيره كالإنسان، كما تطور الى الدلالة على المخبأ أو المكان الذي يقصد فيه الاستتار عن عيون السلطة، نحو قولنا: «أوكار الجريمة» ونحو ذلك. أما «الوكر» في شعر الأخطل الصغير فيشير إلى الوطن أو المنزل (ش٤٦) و (ش٨٦)، (ش١٢٣)، (ش١٧٧).

وهناك مجازات أخرى شائعة نكتفي بالإشارة إليها، نحو «السيف». والسيف عند العرب له أسماء جمَّة واستعمالات كثيرة أبرزها ذلك المجاز الذي يقصد به الرجل المحارب والشجاع والماضي (٢٣٤) (ش٢٦٦)، (ش٢٧٤) (ش٣٣٦) (ش١٢١)، وقد أثار أحد هذه

المواضع وهو «سقط السيف بعد طول الضراب...» في رثاء ابراهيم هنانو -(ش٢٦٦) غضب الناقد مارون عبود الذي اتهم الشاعر بالتقليد[٤٩]، وكذلك «الشمس» التي غدت مجازاً شائعاً في الدلالة على الإنسان الرفيع رجلاً كان أو امرأة (ش ٣١٢) (ش٢٤٠) (ش٨٢) وقد تطلق مجازاً على مصادر الإضاءة الكبيرة (ش٩٢، (ش٢٠٢)، و «المصباح» مجاز شائع في الدلالة على العَلَم الذي يستضاء بعلمه أو خلقه، وعلى الإنسان المعروف بالوضاءة (ش٢٤٠)، (ش٨٤)، (ش١١٧). ومن هذا الحقل أيضاً كلمة «النجم»، والنجم أصلاً اسم لكل واحد من كواكب السماء، وهو بالثريا أخص. أما دلالته المجازية فتتجلى في وصف الإنسان العلم والرجل الشهير بأنه نجم. وقد تطور هذا المجاز حديثاً ليشمل كل من يتألق في مجال من مجالات الحياة كالفن والاجتماع والسياسة. ويبدو أن إطلاق كلمة «نجم» و «نجمة» على الفنان خاصة متأثر بالترجمات عن اللغات الأجنبية (ش١٠٠) ، (هـ٣٢)، (ش٥٤، ٥٥). ويماثل هذا التطور المجازي ما تعرضت له كلمة «كوكب» حديثاً فقد اتسع استعمالها المجازي القديم وصارت دلالتها مرادفة تقريباً لدلالة «نجم» المجازية (ش١٤٠)، (ش٢٣٤). ويمكن أن تصنف هذه الكلمات في حقل دلالي خاص كثر فيه التشبيه والمجاز حتى صارت الدلالة فيه دلالة منقولة. نحو «الشمس» و «القمر» و «البدر» و «المصباح» و «النجم» و «الكوكب» و «النور» وما يشببها.

ب – ومن أنواع المجاز الشائعة في شعر الأخطل الصغير نوع اتسع فيه مجال القول حديثاً، وهو ما ندعوه بالاستعارة المتبادلة بين الفنون. فالفنون الجميلة التي ظهرت تصنيفاتها الجديدة أفسحت المجال للتبادل بين مجموعة الفنون كالرسم والموسيقا والتصوير والنحت والفن القولي ولا سيما الشعر[٥٠]. ولم يكن مثل هذا التبادل مسموحاً به – كما يقول هورتيك – قبل القرن الثامن عشر، لأن الأدباء استمسكوا بمبدأ أرستقراطية الفكر، ولم يختلط أرباب القلم بغيرهم من أصحاب «المهن» الفنية[٥١] ويبدو أن لأصحاب الاتجاه الرمزي فضلاً في إظهار العلاقة المتبادلة بين الفنون، مما شجع على تبادل دلالي امتدت آثاره إلى أدبنا الحديث ولغتنا الشعرية. وفي شعر الأخطل الصغير مجموعة من الكلمات التي تنتمي إلى فن الرسم نقلت إلى فن الشعر، «كاللوحة» و «الصورة» و «المعرض» و «الرسم» و «اللون» و «الريشة» و

«الخطوط» ونحوها فالريشة تستخدم في الشعر أداة لإبداعه (ش٧٣) وأداة للخلق الحسي (ش١٩٩) (ش٤٨) ومن هذا النحو شاع استعمال كلمة ريشة للدلالة على الأدب ومبدعيه، كقولهم: ريشة طه حسين[٥٢]. و «الرسم»: الأثر والكتابة والتخطيط على الثوب لكن الدلالة الحقيقية تطورت حديثاً لتشير إلى الرسم بالقلم وصناعة الرسام والمصور في الكتاب ونحوه. وعن طريق الاستعارة المتبادلة بين الفنون صار يعبّر عن الكتابة في الشعر بالرسم، والرسم بالكلمات[٥٣]. (ش٩٩)، (ش١٣٩)، (ش١٤٧). ومن الطريف في هذا الصدد أن الناقد إحسان عباس وصف الشاعر بكلمة «رسام» في قوله: «بشارة الخوري... رسّام لوحات مبدع»[٥٤]. وهناك أمثلة من هذا النحو نسردها سرداً خوفاً من الإطالة، كاللوحة، والصورة المستعارة من فن الرسم والتصوير الضوئي للدلالة على أداة الخلق في الفن الشعري (ش١٤٨). وهناك أمثلة مستمدة من الموسيقا، «كالوتر». ومنه «وتر الشعر» (ش٦٣) (ش٩٤). و «النغم والنغمة» التي استعملت حديثاً للدلالة على الشعر أو القصيدة. (ش٢٤٧) ، (ش٢٢٠)، (ش٣٠٧). و «اللحن» كذلك (ش٨٥)، (ش٢٢٠). وكلمة «الغناء» التي صارت تشير إلى إبداع الشعر (ش٢٢٠)، (ش٣٠٧). وكذلك «القيثارة» (ش١١٠)، (هـ١٧٩)، و «العود» (ش٢٩٠)، و «الناي» (ش٣١). وفي هذا الموضع يصف الشاعر نفسه بأنه «ناي الهوى»:

أنا نايُ الهوى الذي اخترع اللـ
ـهُ وأنتَ الفريدُ مِن إنشادي

ويلحق بهذا النوع من المجاز الشائع في شعر الأخطل الصغير ضرب من التصرف الدلالي المجازي الذي يتجلى في التعبير عن المدركات الخاصة بالحواس بكلمات متبادلة دون التقيد بحدود الدلالة اللغوية. نحو وصف الصوت بأنه مخملي أو دافئ أو حلو. ويطلق على هذا الضرب مصطلح التزامن الحسي (Synestèsie). وهو مصطلح حديث، إذ يبدو أنه ظهر عام ١٨٩١م. ويعزى إلى بودلير الفضل في انتشاره وتداوله شعرياً[٥٥] وربما كان أقدم تفسير للتزامن واتجاه الدرس اللغوي فيه عندنا ما أورده الناقد محمد مندور في تضاعيف حديثه عن مصطلح قريب هو (Correspondance). فقد عد «التبادل» أو «التعادل» اتجاهاً لغوياً خاصاً بالبحث في

وظيفة اللغة وإمكاناتها ومدى تقيّدها بعمل الحواس وتبادل تلك الحواس على نحو يفسح أمام الكاتب أو الشاعر مجال اللغة وتسخيرها لتأدية وظائف الأدب(٥٦). ومن أمثلة هذا الاستعمال المجازي أن فعل «تسقي» صار متصلاً بالغناء والأنغام وهي مما يسمع (ش١٨٠). وأن «الغناء» الذي يدرك بالسمع صار يتناول عن طريق الذوق. (ش٢٦٣). وأن «الأطياب» التي تدرك بالشم انتقلت إلى مجال التذوق (ش٧٣). ومثل ذلك «العطر» الذي غدا يدرك بالبصر (ش٣١٨). و «العبير» الذي صار من مجال اللمس والبصر (ش٤٥). و «الأريج» كذلك (ش٦١). و «الشذا» الذي صار بحراً (ش٧١). ومن أحسن المواضع في هذا الصدد نقله «الأنين» من السمع إلى العين حيث يرشف لا يبصر:

وأنيناً باحتِ النَّجوى به
عربياً رَشَفَتْهُ مقلتانا

ولا يمنع هذا التناول الدلالي بحال إعمال مبضع النقد في مثل هذه الصورة الجديدة التي يحتاج رصدها إلى دراسة خاصة بالإبداع التصويري لدى الأخطل الصغير.

وهناك أمثلة خرجت من نطاق التزامن الحسي لتغدو دلالات عامة لا تتقيد بالحواس. نحو «المر» و «الحلو» و «الذوق». وقد عرفت دلالة الذوق في العربية قديماً تطوراً واسعاً جعلها تشير إلى أيّ تناول كان. كذلك شهدت توسعاً في هذا العصر، إذ غدت تدل على حاسة معنوية أو ملكة الإحساس بالجمال في كل شؤون الحياة والفن. ومن المواضيع التي وردت في شعر الأخطل الصغير للدلالة على «الأذواق» موضع جعل فيه الأذواق مما ينبت نباتاً (ش٢١٤).

ج – وثمة نوع من الدلالة المجازية انحدرت معانيه من الترجمة غالباً أو من اقتباس مظاهر جديدة من الحياة الغربية. ويلاحظ أن بعض أمثلة هذا النوع صار تعبيرات مسكوكة (idioms). نحو «وجه مستعار» و «قناع مستعار»، والأصل مستمد من الحفلات الراقصة التنكرية (Masque bal). وورد تعبير «الوجه المستعار» في شعر الأخطل الصغير في سياق الدلالة المجازية (ش٩٧). ومن هذا النوع «إكليل الغار»

و«ضفر الغار» و «لبس الغار» للدلالة على النصر. ويبدو أن هذه الدلالة مستمدة من تقاليد الرومان في تتويج القائد المظفر أو الشاعر المفلق[٥٧].وقد وردت بعض التعابير المتصلة بالغار في سياق الدلالة المجازية أيضاً. (ش١٨١)، (هـ ١٧٦ – ١٧٧)، وكذلك المتصلة بضفر التاج (ش١٥١). وكذلك «قوس النصر» و «قوس النور»، وهو عقد من خشب أو نحوه يقام على الطريق على شكل قوس ويزيّن تعبيراً عن النصر. وقوس النور في شعر الشاعر هنا ذو دلالة مجازية (ش٧٦). ومن هذا النحو «الليالي الحمراء» أو «الليالي الحمر» التي وردت لدى الشاعر رمزاً لانتهاب اللذة والمتعة الحسية (ش٦٩). وكذلك «ملكة الجمال» و «عرش الجمال» و «تاج الملكة» مما يبدو أنه منحدر من التقاليد الغربية. (ش٤٥). و «الإكليل» أصلاً هو التاج المزيّن بالجوهر، لكن الدلالة الحقيقية تطورت حديثاً، فقد صار الإكليل يشير إلى الزواج المسيحي لأنه جزء منه، كما يشير إلى طاقة من الورد والزهر تقدم في مناسبات كثيرة تعبيرا عن المشاركة. وغدت الدلالة المجازية أقرب إلى الرمز الدال على مجرد السمو والتكريم. (ش١٦٦، ٢١٣، ٢٣٨، ٣١٨). (هـ١٢١). ومن هذا النحو من التعبيرات المجازية الشائعة كلمة «الملاك» ذات الدلالة الحقيقية المحدثة التي ترادف كلمة «ملك» المعروفة قديماً. ويبدو أن لترجمة الكتاب المقدس واستعمال الشعراء المتأثرين بالآداب الأجنبية دوراً في تصور الدلالة المجازية لهذه الكلمة. فقد غدت تشير إلى رمز للجمال والطهر والبراءة. (ش١٥٣، ٢٦٤)، (ش٤٨، ١٤٩، ٢٠٣، ٣٢٢) و (هـ ٣٥). وقد وردت كلمة «الملك» بدلالتيها الحقيقية والمجازية كذلك (ش ٢٠١، ٢٠٤، ٢٨٧). كذلك نشير إلى كلمة «الهيكل» التي تدل أصلاً على موضع في الكنيسة يقرب فيه القربان، وهي دلالة محدثة بهذا المعنى لكن دلالة الهيكل تطورت إلى معنى مجازي مستحدث يدلّ على بيت الشاعر وملاذه أو مكان ذكرياته وأشواقه. (ش١٦٥ ، ٢٩٩، ٣٥٣).

د – ونقف أخيراً عند بعض الدلالات المجازية «العامة» في العربية الفصحى المعاصرة. من ذلك «العرس»، والعرس هو الزفاف والتزويج، غير أن هذه الدلالة توسعت عن طريق المجاز في تراكيب شائعة، نحو عرس المجد وعرس البطولة وعرس الأحرار. ويلاحظ أن إطلاق كلمة عرس على الأفراح والمناسبات التي استجدت في حياتنا مطرد. وقد دلّ شعر الأخطل الصغير على ذلك. نحو عرس البطولة (ش١٠٣)، وعرس الأحرار

(ش١٨٠)، وغـيــر ذلك (ش٣١)، (ش٧٥)، (ش٢١٢) و (ش٢٣١، ٣٣٨) و (ش٧٤، ٨٢، ١٠٧، ١٢١، ٣١٢، ٣١٤، ٣٢١). ومن هذا النحـو كلمة «الحلم» و «الأحـلام» وهـي أصـلاً عبارة عما يراه النائم في نومه من الأشياء. لكنها غلبت حديثاً على ضرب من التخيل مما يوصف بأحلام اليقظة، كما شاعت في الدلالة على الآمال التي ينشدها الفرد أو الجماعة، نحو «حلم عربي» (ش٢٤٩). وقد وردت في شعر الشاعر مرات كثيرة(٥٨).

هـ – ونختم هذه الفقرة بالإشارة إلى أشـهـر الدلالات التي تطورت عن طريق المجاز المرسل مما جرى في العربية الفصحى المعاصرة، نحو «الهلال» و «الصليب» اللتين دلتا على الديانتين الإسلامية والمسيحية. وكذلك «مآذن» و «ناقوس» (ش٢٩٧). وقد استعمل الشاعر من هذا النحو أيضاً «مريم» و «فاطمة» للدلالة على أتباع الديانتين في لبنان (ش٤٤). وكذلك كلمة «القلم» التي صارت تدل على الفكر وصناعة الكتابة كلها (ش١٣٧، ١٣٩، ١٦٣). وكلمة «المداد» التي غدت تشير إلى الأدب، والمداد أصلاً هو السائل الذي به يكتب (ش١٧٩). وكلمة «الريشة» التي تطورت دلالها الحقيقية ثم تطورت دلالتها المجازية لتشير إلى العمل الفني كله، لأنها أداته (ش٧٣، ٤٨، ١٩٩). وكلمة «الضاد» للدلالة على اللغة العربية. (ش١٤١).

ثالثاً - الدلالة الثقافية:

لا شك في أن غنى تراثنا، وتعدد مناحيه، وما له من أثر في ربط الحاضر بالماضي، وتوجيه لمسيرة الأمة ومصيرها؛ أعطى له من الأهمية ما جعله عنصراً مهماً في تكوين شخصيتنا الحضارية في هذا العصر. ولذلك يستطيع الدارس أن يتتبع وجود هذا التراث بأي شكل من الأشكال في هذا الجانب أو ذاك من جوانب الثقافة والفكر والأدب والفن وسوى ذلك.

فالتراث الذي أدرك رواد النهضة أهميته بدأ يتغلغل في نسغ الحياة الجديدة ليمدها بالقوة العاملة على النهوض والاستعداد للتجديد. ويعبّر هذا حقاً عن فهم ووعي عميقين لدور التراث في الحياة.

فالتراث ليس إرثاً لماضٍ داثر، أو ذكرى تتجاوب لمجد غابر، بل هو أساس كل بناء جديد، وإن اختلفت الآراء حول تحديد هذا الأساس ومدى الاعتماد عليه. ولذلك صارت مقولة «قتل القديم فهماً هو أول الجديد»(٥٩) شعاراً لأجيال متتابعة من الدارسين والمبدعين.

وحين نشطت الدراسات النقدية المتصلة بالشعر الحديث عامة وجوانبه الفنية خاصة، كان التعرّف إلى «الأثر» التراثي واحداً من الجوانب التي رصدتها هذه الدراسات على اختلافها. وقد أدى تطور الدرس البلاغي والنقدي إلى الاهتمام بالرمز التراثي والصورة الإشارية للوقوف على تطور استعمال المعطيات التراثية وتوظيفها(٦٠). كذلك وجد النقاد المتأثرون بالتفكيكية(Decnstruction) بأخرة من هذا الزمن مصطلح التناص (Intertexte) مناسباً لدراسة كل أثر نصي للنصوص الغائبة في النص الراهن. فالمبدع حين ينتج «نصاً» يكون قد وعى آلاف النصوص التي غدت منحلة في صباغ ريشته، وجارية في تضاعيف إنشائه(٦١).

أما مصطلحنا المفضل في هذا الصدد فهو «الدلالة الثقافية»(٦٢). فالدلالة الثقافية عندنا تتجه نحو كشف المعطيات المشكلة للثقافة كالدين والتاريخ والأدب والفن اعتمادا على اللغة وعناصرها النصية. وتمتاز الدلالة الثقافية بكونها محوراً من محاور التحليل الدلالي للمعجم الشعري. وقد تقدم وصف المحورين الآخرين، وهما محورا الدلالة الحقيقية والدلالة المجازية. وربما كان الجديد في دراستنا هو هذا التقسيم الدلالي للمعجم الشعري بمحاوره الثلاثة من جهة، وإيلاء الدلالة الثقافية اهتماماً خاصاً من جهة أخرى. ويصلح هذا التقسيم إلى حد كبير للتطبيق على آثار أدبية كثيرة، مما يقربه من مفهوم «المنهج» إن أحسنا الظن بما نصنع.

وتشمل الدلالة الثقافية كل إشارة إلى عناصر الثقافة ولا سيما التراثية منها عبر أشكال متنوعة كالاقتباس الحرفي، والمفردات ذوات الإشارات الثقافية كالتي تدل على حادثة معينة، أو موقف له أثر، أو علم من الأعلام ونحو ذلك من مفردات لا نجد مرجعية لها في اللغة أو المجاز والفن، إنما نجدها في مصادر الثقافة العامة. وبإمكان الدارس إذا تجاوز مرحلة الوصف الدلالي لعناصر الثقافة في الشعر أن يجري ماشاء كما شاء

من تحليلات نقدية تبحث عن الرمز والصورة والتناص ونحو ذلك من عناصر النقد الحديث. ولقد سبق أن اقترحنا في دراسة لنا تحليلاً للعناصر الثقافية يقوم على ثلاث شعب هي أولاً: النظر في عناصر الثقافة من حيث شكل ورودها كأن تكون كلمة أو تركيباً أو نصاً أو إشارة أو إعادة بناء ونحو ذلك. وثانياً: الوقوف على مصادر هذه العناصر الثقافية ومعرفة صلتها بالفن وصاحب العمل. وثالثاً: كشف وظائف هذه العناصر من النواحي النقدية المتعددة[٦٣]. ولعلنا نشير إلى بعض أجزاء هذا التحليل من غير تفصيل أو توسع، لأننا توفرنا في هذه الدراسة على التحليل الدلالي للغة الشاعر دون التطرق إلى الجوانب النقدية الخالصة. وسنكتفي بالوقوف على مصادر العناصر الثقافية مع إشارات وجيزة إلى ما تثيره من أبعاد إيحائية.

ولقد تبيّن من خلال دراسة المعجم الشعري للأخطل الصغير أن استمداده للمعطيات الثقافية ولا سيما التراثية منها لم يكن من باب التأثر الشكلي أو غير الواعي مما تخلّفه القراءة عادة، أو من باب الاقتباس على سبيل المحاكاة أو إعادة الإنتاج، إنما كان إغناءً للتعبير يتجاوز الأبعاد الدلالية والمجازية إلى أبعاد أوسع باتجاه التعبير بالثقافة. وليس في هذا ثم مبالغة، لأن الشاعر الحديث - ولا سيما بعد المرحلة الإحيائية - لا ينسخ التراث أو ينقله نقلاً محايداً، بل يوظِّفه ويستفيد من إيقاعه وحضوره بحسب ماتأتى له من تطور في تقنيات الفن. وإذا ما ترك الباحث مسألة «الرمز» جانباً بدا له أن عناصر الدلالة الثقافية ليست حكراً على اتجاه معين من اتجاهات الشعر الحديث. وسنقف في هذه الفقرة على دلالات ثقافية كثيرة لدى الأخطل الصغير الذي تقدم رواد الشعر الحر ممن أولعوا باستخدام الرمز التراثي ولا سيما الأسطوري.

أ - ترد في شعر الأخطل الصغير مفردات كثيرة تدل على أساطير أو عناصر أسطورية عربية وإغريقية. ويبدو أن هذا ليس مستغرباً، لأن تطور الفن الشعري، وتلقي المؤثرات الغربية أسهم في تطور النظر إلى الأسطورة ودورها في بناء القصيدة. وقد ظهر لدى مدرسة أبولو وجماعة الديوان وشعراء المهجر أمثلة من تناول العناصر الأسطورية، حتى أخذ خليل مطران على أحمد زكي أبي شادي اهتمامه بالإشارات التاريخية والرموز الاصطلاحية والأسماء الأعجمية والميثولوجيا[٦٤].

ومعروف ان عدداً من الأساطير انتهى إلينا من تراث العرب الأقدمين كالغول والعنقاء والصدى وشق وسطيح ووادي عبقر. وقد ورد في القرآن الكريم ما يشير إلى تداول العرب للأساطير، نحو قوله «أساطير الأولين»[٦٥].

وإن أجمل ما وقفت عليه في أثناء دراستي لشعر الأخطل الصغير من هذا القبيل بناؤه قصيدته الشهيرة «المتنبي والشهباء» (ش١٢٠ -١٢٦) بناءً أسطورياً فسّر به عبقرية المتنبي على نحو أسطوري. ولولا خوف الإطالة لوقفت عند هذه القصيدة وقفة متأنية، لكنني أكتفي بعرض ما حوته من إشارات أسطورية، وأُعرض عن سائر عناصرها البتة. فالمتنبي إذن سليل الجن. إذ أقام الجن عرساً في «تدمر» لعظيمهم الذي سرعان ما ولدت له «ماردة» من الجن طفلا - طفل الحكاية - احتاروا في تسميته، حتى اقترح أحدهم أن يسميه «المتنبي»، فانتشوا طرباً. وقد قصد هؤلاء أن يبعثوا على يدي هذا الوليد «الفتنة الكبرى» والغواية وإشغال الناس والأقلام والكتب كي يصبح الشعر رباً يسجد له الناس، فينال الجن بذلك مأربهم. والجن كما ظهروا يعيشون كما يعيش الناس، فهم يقيمون عرساً، ويتخاصرون رقصاً، ويتوالدون ويوسوسون للناس. وترد هنا كلمة «الخرافات» تفسيراً لولادة المتنبي أيضاً. وترد من هذا النحو عبارة «مليك الجن» (ش٥٢) في سياق صورة أسطورية تفسر جمال سلمى. كما ترد عبارة «الجني المكتسح» (ش٢٢٩) للدلالة على صورة متخيلة تنبئ بإتيان الخوارق. ونحو ذلك كلمة «المارد»، وهو العاتي من الشياطين (ش٥٢، ١١١، ١١٢، ١٥١،١٢٢). أما كلمة «عبقر» التي زعم العرب أنها موطن شياطين الشعر، ولذلك نسبوا إلى عبقر كل جليل نفيس أو شأن مبتكر، فقد وردت للدلالة على إبداع الشعراء كالفردوسي (ش٧٦)، وعمر بن أبي ربيعة (ش١٥١)، وجبران خليل جبران (ش١٠٠)، وأحمد شوقي ورفاقه (ش١٠٨). وتستعار صورة تقديس «الأصنام» للدلالة على ترقّب محبّي أحمد شوقي أمام سريره، وهو في مرضه بلبنان (ش١٠٩):

ونحنُ حَـوْلَك عكّافٌ على صَنَمٍ

في الجاهليةِ ماضي البطشِ قاهرِهِ

وترد كلمة «الأنصاب» التي تدلّ أصلاً على مقام الآلهة حيث يهلّ عليها ويذبح لغير الله، ثم تطورت حديثاً للدلالة على بناء يقوم إحياء لشخص أو تمجيداً لذكرى، وبهذه

الدلالة جاءت في شعر الشاعر (ش١٢٠، ٣٢٨)، و (هـ ١٩٢). كما ترد عبارة «قبة من طلاسم» للدلالة على الغموض الذي يلفّ مصارع الأبطال (ش٢٤٢). وربما كان في هذه العبارة إشارة إلى الموروث الشعبي في بلاد الشام من وجود قبة في المغرب يدخل إليها طالب السحر فينسخ منها ما يتعلم به التعامل مع الطلاسم، وهي مغلقة دوماً إلا يوماً واحداً يدخل فيه من يدخل ويخرج فيه من يخرج، ثم لا تفتح ثانية إلا في السنة القادمة.

وهناك إشارات أخرى مستمدة من الأساطير اليونانية والرومانية، نحو «ربة الشعر» (ش٣٢٩)، و «إلهة الشعر»، و «ربة النثر» (ش١٠٥). وكذلك «إله الحب» (ش١٩٦)، و «آلهة الجمال» (ش٤٥). وتشير مواضع أخرى إلى شجرة الغار وتتويج الأبطال على النحو المعروف لدى الرومان القدماء (ش٣٦، ٥١) و (هـ١٧٦ - ١٧٧). ويرد اسم «جوبيتر» وهو إله يوناني معروف بشدة الغضب. وقد جاء لدى الشاعر في سياق اندلاع الحرب (ش١٩٥ - ١٩٧). كما يرد اسم «هومير» مؤلف الإلياذة والأوديسة، وهو شاعر يوناني قديم، يقال إنه كان أعمى. وقد جاء في سياق الإشادة بشعر الفردوسي (ش٧٥):

لو شامَ هوميرُ لمحاً من أشِعَّتِها
لَلأْلأَتْ عينُهُ وانجابَ داجيها

كما ترد عبارة «بنو هومير» في سياق آخر للدلالة على الشعراء الملهمين الذين احتفوا بقدوم «شوقي» إلى جنة الخلد (ش١٠٥).

ب - أما المفردات الدالة على عناصر تاريخية موثوقة فكثيرة أيضاً، ولها أبعاد حضارية وقومية ودينية. وقد جاء معظمها في سياق ما جد في الحياة من معطيات الكفاح الوطني والقومي تذكيراً بالماضي وإشادة به وبعثاً لما غاب منه وحفزاً للهمم. من ذلك أسماء لأعلام مشهورين مثل «ابن الوليد» (ش٢٣٤) و «خالد» (هـ١٦٨)، وهو نفسه خالد بن الوليد. وكذلك «الجراح» وهو أبو عبيدة (ش٢٣٤). و «العاص» وهو عمرو بن العاص (ش١٥٥). ويرد أيضاً اسم «مروان بن الحكم» و «عبد شمس» و «معد» للدلالة على الأصل العريق (ش٣١٣). كما يرد اسم «صقر قريش» وهو عبدالرحمن الداخل

للدلالة على عظم المصاب بفقد فيصل بن الحسين (ش٢٣٧). وتتكرر الإشارة إلى «عبد شمس» (ش٣٨. ٣١٢،٣١٢) للدلالة على عراقة دمشق. ويذكر في هذا الصدد اسم «أمية» وشيوخها إشارة إلى انتماء أهل الشام إليهم (ش١٤٠. ١٥٥).

وهناك مفردات تاريخية ذات أبعاد دينية، نحو «هاشم» و «الرسول» و «القاسم» و«الحسين» و «القبر»، أي قبر الرسول محمد صلى الله عليه وسلم. وقد جمع الشاعر هذه الأسماء للإيحاء بجوّ جليل في سياق رثائه لفيصل بن الحسين الذي ينسب إلى بني هاشم (ش٢٣٧ – ٢٤١). وثمة إشارات أخرى إلى أسماء القبائل التي ينسب إليها العرب، نحو «نزار» (ش٩٨)، و «يعرب» (ش٢١٥، ٢٣١)، و«آل جفنة» (ش١٤٠ – ١٤١)، و «المناذرة» و «الغساسنة» وقدوم حسان بن ثابت عليهم (ش١٤٠ – ١٤١). ويرد اسم «عكاظ» وهو سوق عرف فيما عرف بوفود الشعراء إليه من أنحاء الجزيرة ليشهدوا مجالس لهم (ش١٤٠).

وترد في سياق إحياء الحوادث الأدبية ضمن أسلوب قريب من القصة أسماء أعلام قصد منها غالباً رسم الحدث وتحديد أبعاده التوثيقية. من ذلك الأسماء التي وردت في قصيدة بعنوان «عروة وعفراء» (ش٢٨٧ – ٢٩٥). وكذلك الأسماء التي وردت في قصيدة بعنوان «المتنبي والشهباء» التي تقدم ذكرها، نحو «حمدان» و «سيف الدولة» و «المتنبي» و «ابن أبي سلمى» و «قس بن ساعدة» و «أرسطو» (ش١٢٠ – ١٢٦). والطريف هنا هو دفاع الشاعر عن المتنبي الذي اتهم بسرقة مافي شعره من حكمة من اليونان ولا سيما أرسطو: (ش١٢٤ – ١٢٥)

قالوا: استباحَ أرسْطو حينَ أعجَزَهم
وإنه استلَّ مِن آياتِهِ النُّخَبَا

مَهلاً فما الدَّهرُ إلا فيضُ فلسَفَةٍ
يعودُ بالدُّرِّ منه كلُّ مَنْ دَأبا

مَنْ علَّمَ ابنَ أَبي سُلْمى «حكيمتَهُ»
وقُسَّ ساعدةَ الأمثالَ والخُطبا؟

وفي قصيدة أخرى بعنوان «الفردوسي» أنشئت إحياءً لذكرى الشاعر الفارسي الكبير ترد أسماء كثيرة لرسم الأحداث، نحو «كسرى» و «طوس» و «الإيوان» و «رستم» و «هرقل» و «سيف الله» و «الفرس» و «العرب» والسلطان «محمود» (ش٧٣ – ٧٨)(٦٦).
وثمة قصيدة تحمل عنوان «حلم عربي» تكثر فيه أسماء الشعراء والمغنين القدامى تشوفاً إلى عصرهم وحنيناً إلى حياتهم، نحو «ابن مخزوم»، أي عمر بن أبي ربيعة» و «النابغة» و «ابن سريج» و «معبد» وغيرهم (ش٢٤٩).

وكذلك الشأن في قصيدة بعنوان «عمر ونعم» سترد الإشارة إلى عناصرها في أثناء الحديث عن المعطيات الأدبية. وهناك إشارة إلى حضارة مصر القديمة على عهد «آمون» و بناة «الهرم»، وإلى حضارة الفينيقيين أصحاب «السفين» (ش٢٤٣). ولا شك في أن الكثير مما ورد آنفاً من مفردات وإشارات أشبه ما يكون بعناوين عامة تطوي تحتها سجلاً غنياً بالتاريخ والمعارف والموروثات وإن لم يكن توظيفها بلغ مبلغ الرمز والصورة الفنية. لكن الدلالات الثقافية المستمدة من المفردات السابقة ولا سيما الأعلام منها ليست هيّنة، لأن أسماء الأعلام تعكس لوناً من ألوان التفكير، وتظهر ملمحاً من ملامح الحضارة التي تخص كل أمة من الأمم(٦٧).

ج – وترد في شعر الأخطل الصغير مفردات كثيرة مستمدة من الديانتين المسيحية والإسلامية. وقد دلت الدراسة على أن استعمال الشاعر لهذه المفردات وما يتصل بها من معطيات ينتمي إلى عدة أشكال. منها استعمال شبه حرفي يقوم على تقديم هذه المفردات عناصر لرسم حدود العمل. ومنها استعمال يرد ضمن تشبيه أو صورة فنية. ومنها استعمال يقرّبها من مفهوم «الصورة الإشارية» التي تقوم على اقتباس محدد يوظف في سياق جديد.

ففي الحديث عن الهجرة وخلوّ الديار من الشباب ترد مفردات تصور بيئة لبنان المسيحية كالدمى وجرس الكنيسة والناقوس (ش٢٩). وكذلك «قلنسوة القسيس» التي وردت في سياق تشبيهي (ش١٢٧). وترد «القلانس» على سبيل المجاز المرسل للدلالة على أتباع الديانة المسيحية ومثلها «الصلبان» (ش١٤١). كما ترد أسماء الكتب المقدسة في الدلالة

المجازية نفسها. فالقرآن والإنجيل والتوراة تشير إلى أتباع هذه الكتب (ش٢٧٣). أما «الإنجيل» فيرد في سياق صورة توحي بالقدس والطهر (ش٣٣٨). وثمة إشارات إلى بعض المعطيات الدينية المسيحية «كصوم الفصح» (ش١٨٢)، و «يوم الحشر» (ش٢٦٧) حين تزلزل الأرض على صوت بوقها الصخاب. وهناك مفردات ذات أصول دينية، لكنها استعملت غالباً استعمالاً مجازياً على نحو ما أشرنا إليه حين الحديث عن الدلالة المجازية. نحو «الملاك» و «الإكليل» و «الهيكل» و «التراتيل» و «الطقوس».

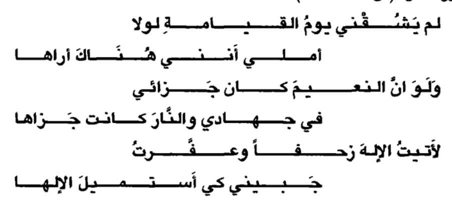
وترد في شعر الشاعر مجموعة من المعطيات المستمدة من حياة السيد المسيح. وهي توظف غالباً للدلالة على عنصر بارز يميز المسيحيين من غيرهم دلالة على الاجتماع لا الافتراق. فبيت العروبة وسع الديانات كلها، فترددت فيه زفرات «أحمد» و«آلام الصليب» (ش١٦٣). والمتنبي الذي لم يعرف الناس قدره في حياته، إنما عظّموه بعد مماته كالمسيح الذي لم يلق سوى الأذى حتى صلب، فلما صلب جعل إلهاً (هـ١٩٢):

مِثْلَ المسيحِ تَغَالوا في أذِيَّتِهِ
وألَّهوه، ولكن بعدما صُلبا

أما الزعيم «سعد زغلول» فجمع صفتين هما«عزم» أحمد، و «لطف» المسيح. والمقصود هو أن سعداً يمثل المصريين كافة. وهناك صور استمدها الشاعر من معجزات المسيح كتحويله الماء خمراً في عرس حضره وأمّه في «قانا الجليل» (ش٨٤)، (ش٢٩٩). وإحيائه الموتى (ش٧٩).

أما المفردات المستمدة من الديانة الإسلامية فكثيرة من جهة، وذات توظيف نصّي من جهة أخرى لاختصاص القرآن الكريم بالأسلوب الفني المشهود الذي صار مصدراً يتوارده الأدباء للنهل من بلاغته. وهناك مفردات اشتهرت في القرآن الكريم من خلال الوصف الفني البديع «كالجنة» وما فيها من نعيم وهي لذلك مثال للبهاء والحسن والتطهر من كل رجس (ش١٤٧ – ١٥١) و (ش٣١٤). و «جهنم» التي تؤوي الأشقياء لتصليهم ناراً حامية صارت مضرب المثل في العذاب (ش٧١) و (ش٩٢) و (ش٢٨٥). ومن أسماء الجنة الموعودة وأوصافها أنها «جنات عدن»، أي إقامة دائمة لا تنتهي، وفيها موطن من مواطن الوحي (ش١٥١)، و «ش٣٣٧). والشعر عند

الأخطل الصغير «حكمة» و «وحي» و «روح» الله، وله «فتوحات» و «عدن» من مواطنه (ش١٥١).
ومن هذا النحو «الفردوس» التي أعدت للصالحين نزلاً، وصارت أفياؤها مثلاً في النعيم (ش٧٥).
وربما قصد الشاعر الإفادة من الجناس بين «الفردوسي» صاحب المناسبة، و «الفردوس» التي جعلها مأوى له يبث منها «الوحي» و «الخمرة» و «النور» وتتراقص أمامه «الحور» على أنغام شاديها (ش٧٣-٧٨). ومن هذا النحو من ورود أسماء الجنة أيضاً كلمة «الخلد» و «جنات الخلد». فالشاعر أحمد شوقي حلّ في ربى «الخلد» حيث حفّ به رهط جبريل وأتراب مريم والملهمون بنو هومير، وقامت إلهة الشعر عن ميامنه، وربة النثر عن مياسره (ش١٠٥). وترد «الخلد» و «جنة الخلد» في سياقين مجازيين كذلك (ش٦٧)، (ش٢٥٥). ومن المفردات المماثلة لما تقدم كلمة «النعيم» التي تشير إلى طيب المقام في الدار الأخرى. وقد جاءت لدى الشاعر في سياق صورة نادرة (ش١٦٩ - ١٧٠):


لم يَشُـقْني يومُ القيامةِ لولا
أملي أنني هُناكَ أراها
ولَوَ انَّ النعيمَ كان جَزائي
في جِهادي والنّارَ كانت جَزاها
لأتيتُ الإلهَ زحفاً وعفَّرتُ
جَبيني كي أستميلَ الإلها

ويرسم الشاعر هنا لوحة بديعة يستمد عناصرها كافة من الجواء الدينية، فهناك يوم القيامة، والمصير الذي كون نعيماً أو جحيماً، وهناك الملائكة وجبريل والأبرار، وهناك نجوى الشاعر ودعاؤه ربّه أن يجمعه بسليمى التي خلقها ربّها فتنة للناظرين. ومن المفردات المتصلة بجو الجنة كلمة «الحور» التي رأينا لها ذكراً في «فردوس» الشاعر الفردوسي. وتظهر «الحور» هنا في عرس مكانه «الملأ الأعلى» حيث استقبلت روح الشاعر حافظ إبراهيم، فتضاربت الأرواح بالجوانح ومشى بالدنان «حور» وولدان في أحسن خلقة من الخدود والأحداق. (ش٢١٢).

وهناك قسم من المفردات الدينية يتمثل في أسماء أعلام ذات أبعاد ثقافية غنية، كأسماء النبي محمد وما يتصل به. وقد أشرنا إلى بعض هذه الأسماء في الفقرة

السابقة حين تحدثنا عن المفردات والمعطيات التاريخية. فهناك «الرسول» و «القاسم» و «القبر» و «البيت» (ش٢٣٧) و «المقام» (ش٢٣٧ - ٢٤٠) وهي أسماء معرفة بأل التعريف العهدية. وهناك «فاطمة» و «الفواطم» إشارة إلى ابنة الرسول الحبيبة إلى قلبه (ش٢٣٧). وهناك «الكعبة» و «القدس» و «يثرب» (ش١٨٢)، وهي أماكن مقدسة لا تشد الرحال إلا إلى مساجدها.

وثمة عبارات منقولة بنصها تقريباً من القرآن الكريم وردت في سياقات متعددة. وقد دلّ بعضها على توظيف جديد. من ذلك عبارات مركبة من آيات قرآنية، نحو قول الشاعر «فشغلت الأبرار عن تقواها» (ش١٧٠)، وقوله: «خاف جبريل فهم عقباها»[٦٨] (ش١٧٠). وكذلك قوله: «أمل كخيط أبيض في قاتم..» (ش١٣٠)، وهو مستمد من صورة الخيط الأبيض الذي يتبين من الخيط الأسود من الفجر[٦٩]. وقوله:«كلهم فان وسبحانك حي» (ش١٩٥)[٧٠]. وقوله : «صلى عليك وسلّما» (ش٧٠)، وهو مستمد من عبارة شهيرة يرددها المسلم كلّما ذُكر الرسول محمد، وقد وردت في القرآن الكريم[٧١]. لكن الشاعر خلق لها سياقاً جديداً حين نقلها إلى الغزل:

نَمْ إنَّ قلبي فوقَ مهْدِك كُلَّما
ذُكِرَ الهوى صلَّى عليكَ وسلَّما
نَم فالملائِكُ عَينُها يَقظَى فَذَا
يرعاك مُبتسماً وذا مُترنِّما

وترد عبارة «إنا إلى الله بها راجعون» (ش٤٣)، وهي مستمدة من آية قرآنية غدت عبارة متداولة في كثير من الأحداث التي يمر بها الإنسان[٧٢]. وترد أيضا عبارة «الملأ الأعلى» (ش٢١٢)، وهي من التعبيرات القرآنية التي تشير إلى مفاهيم دينية[٧٣]. وقد جعلها الشاعر ضمن جو ديني مسرحه الجنة حيث حلّت روح حافظ إبراهيم. وكذلك ترد عبارة «سدرة المنتهى» (ش١٠٥)، وهي أصلاً عبارة قرآنية تشير إلى مكان اختُص به النبي محمد حين الإسراء والمعراج[٧٤]. وقد جاءت لدى الشاعر في سياق مماثل لما تقدم، إذ يصف الأخطل الصغير روح أحمد شوقي وقد حلت في أعلى مرتبة، إذ لم تكن «سدرة المنتهى» إلا أدنى منبر من منابر هذا الشاعر.

ونشير إشارات موجزة إلى ما تبقى من التعابير المستمدة من القرآن الكريم. من ذلك :«انشقاق القمر» (ش١٤٩)، و«انغلاقه» (ش١٩٩). و «زلزلة الأرض» (ش٣٤٨). و «حوت يونس» (ش٣٤٩). و «الرواسي» (ش٧٤). و «المحشر والساعة» (ش١٣٢). و«خلق الإنسان» (ش٢٣ . ١٨٩، ٣٢٥، ٣٢٨). و «المبايعة» (ش٤٣). أما ما انحل من تعابير القرآن الكريم في صباغ ريشة هذا الشاعر مما ورد عفواً فلا شك في أنه كثير، لأنه جزء من «مكونات» لغة الشاعر الرئيسة.

د – ونقف عند مجموعة من المفردات والمعطيات المستمدة من تاريخ الأدب وفن الشعر عند العرب. أما المفردات التي قبسها الشاعر من المعجم الشعري القديم فهي من الكثرة بمكان. وهي على أي حال لا تدخل في نطاق دراستنا لكونها من الرصيد المشترك الذي لم يشهد تأثراً بما قدّمه الأخطل الصغير من سياقات جديدة. أما ما كان من هذه المفردات ضمن سياق جديد له منحى توظيفي عصري واضح، فهو من عداد معجمنا لا محالة.

وأول ما نشير إليه في هذا الصدد هو استمداد الشاعر من قصيدة «لحسان بن ثابت» في مديح الغساسنة ما يربط بين الحاضر والماضي ويقوّي الشعور القومي. والأخطل الصغير كثير الاتكاء على المعطيات التاريخية والأدبية حين يعرض لموضوعات محددة كالموضوعات «الشامية». ولقد مرّ بنا شيء من هذا النحو حين وقفنا على ذكره الكثير من أسماء الأعلام كأمية والعاص والجرّاح وعبد شمس في تضاعيف قصائده. ففي قصيدة بعنوان «الحاملون الشمس» (ش١٤٠–١٤١) يخاطب الشاعر دمشق، ويذكر «حسان» ومديحه للرسول و «زياد» – يقصد النابغة الذبياني – وشيوخ «أمية» و«المقام» و «عكاظ» و«آل جفنة». والغساسنة الذين وصفهم حسان بقوله[٧٥]:

يَسقُون مَنْ وَرَدَ البَريصَ عليهم
بَردَى يُصَفَّقُ بالرَّحيقِ السلسلِ

صاروا عند الأخطل الصغير (ش١٤١):

«يَسقُون مَنْ وَرَد البَريصَ عليهم»
طَرَبَ النفوسِ ورَونَقَ الأجسادِ

وهناك إشارات كثيرة إلى قصيدة عمر بن أبي ربيعة التي يصف فيها «ليلة ذي دوران»[٧٦]. وتحمل القصيدة الجديدة عنوان «عمر ونعم». وهي ضرب من الإحياء الذي لا يتقيد بالمعارضة الشعرية (ش١٤٦ –١٥٢). ومثلها قصيدة بعنوان «عروة وعفراء» (ش٢٨٧ –٢٩٥) التي يستمد فيها الكثير من العناصر الشعرية القديمة ويدخلها في سياق جديد. وقد ذكر الشاعر أنه استوحاها من كتاب «الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني. كما ذكر استمداده من أشعار عروة نفسه. (هـ٧١).

وثمة تتبع واضح للصور التي أبدعها البحتري في قصيدته الشهيرة في وصف إيوان كسرى ورثاء آثار الفرس، وقد تجلى في قصيدة «الفردوسي» للأخطل الصغير (ش٧٣ – ٧٨) ولا سيما حين عرض لوصف الإيوان وصورة كسرى أنوشروان تحت الدرفس[٧٧]. وفي قصيدة أخرى بعنوان «كفنوا الشمس» وهي في رثاء أحد الزعماء (ش٣١٢ – ٣١٥) يظهر أثر سينية البحتري في الكثير من المفردات والصور والعناصر الإيقاعية.

وفي قصيدة يرثي فيها الشاعر عميد الصحافة اللبنانية (ش١٧٦ – ١٧٩) يظهر طيف المعرّي من خلال قصيدته الشهيرة في رثاء الفقيه أبي حمزة[٧٨]. ويشار في القصيدة الجديدة إلى بعض معاني المعري ونظرته إلى الحياة والكون إضافة إلى استمداد العديد من البنى اللغوية والتصويرية والإيقاعية. وهناك فضلاً عما تقدم ذكر صريح للمعري ومذهبه، وذلك في قول الشاعر: (ش١٧٩)

أنا كالمعرّي لستُ أسألُ رحمةً

إلا منَ الآباءِ للأولاد

ويخصص الشاعر للمعري قصيدة بعنوان «أبو العلاء» (ش١٥٦ – ١٥٩) يقف فيها على الكثير من آراء المعري وترجّحه بين الشك واليقين. وفي القصيدة استحضار للجاحظ و «فولتير» وابن سينا ومداره روما وشيوخ أثينا لاشتراكهم في طلب الحكمة ومعرفة ما جبلت عليه النفوس. يقول الشاعر (ش١٥٦) مشيراً إلى قصيدة ابن سينا في النفس[٧٩]:

لَستُ أدري أأنتَ في وصفِكَ النَّفسَ

مُصيبٌ أم الحكيمُ ابنُ سينا

أيـراهـا وَرقــــــاءَ مِن رَفـــــــرَفِ الخـلـدِ

وتـبـــــــــقـى لـديـكَ مـــــــــاءً وطـيـنـا

ســـــــرُّ ذي الـنَّـفسِ لا مَـــــــدَارِهُ رُومـــــا

أدرَكَـــــــتْـــــــهُ ولا شُـــــــيـــــــوخُ أثـيـنـا

وهناك إشارات إلى أسماء الشعراء القدامى وبعض ما عرفوا به وردت موظفة للدلالة على بيئات أدبية لها حضور فني بارز في الثقافة العربية. وحين لا يكون هناك سبيل إلى التوظيف الجديد يتطلع الشاعر بشوق إلى الماضي البعيد محالواً بعثه حيّاً. ففي قصيدة بعنوان «حلم عربي» (٢٤٩) يستوحي الشاعر كتاب «الأغاني» للأصفهاني كما يذكر. (هـ١٠١)، ويذكر أسماء العديد من الشعراء القدامى كالنابغة وعمر بن أبي ربيعة والوليد بن يزيد. كما يذكر أسماء شعراء آخرين في تضاعيف قصيدته «عمر ونعم» كقيس وكثير (ش١٥٠)، ويذكر قيس بن الملوح في قصيدة بعنوان «الزهاوي» (ش١٦٤). وهناك إشارات أخرى إلى «شعراء عذرة» و «جميل» و «كثير» وردت في قصيدة بعنوان «عروة وعفراء» (ش٢٩٥). كما ترد في قصيدة بعنوان «كفنوا الشمس» إشارات أخرى إلى «الأخطل» الكبير غياث بن غوث التغلبي الذي أحيا بشارة الخوري لقبه وتلقب به حتى صار يعرف بالأخطل الصغير أكثر مما يعرف باسمه. (ش٣١٥)(٨٠). ويذكر أيضاً هنا الخطيب الشهير «قس بن ساعدة» (ش٣١٥). ويذكر كذلك في قصيدة أخرى بعنوان «المتنبي والشهباء» في سياق الرد على من زعم أن المتنبي سرق حكمه من أرسطو(ش١٢٥).

ويرد في هذا السياق من أسماء الشعراء القدامى اسم «أبي نواس» في قصيدة «الفردوسي» مع الإشارة إلى حبّه للخمرة. فخمرة الفردوس التي ينعم بها الفردوسي تذكر مع أبي نواس الذي (ش٧٥):

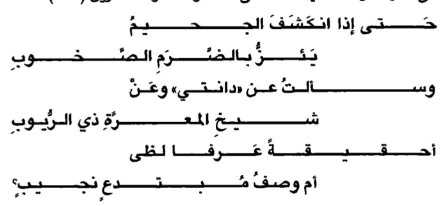
أو ســـــافَ نَكْهَـــتَـــهـــا عن ألفِ مـــرحلةٍ

أبـو نـواسٍ لَفَـــــدَّاها نُـواسِـــــيـــــهـــــا

كما يذكر «النواسي» في سياق آخر مقروناً بصفة «الأريب» لارتباط الموضوع بالجد والمهابة وحديث الفلسفة، وذلك في قصيدة بعنوان «الزهاوي» (ش١٦٢ – ١٦٨).

وترد إشارات أخرى وظف معظمها توظيفاً فنياً له أبعاد موحية. فحين يتحدث الشاعر عن حافظ إبراهيم يتذكر تشبيب «المتنبي» وتصابي «أبي إسحاق» الصابي (ش٢١٣). وكذلك يتذكر حين يستمع إلى أحد الشعراء صورة «عمر الخيام» التي رسمتها له الرباعيات[٨١]. فهو ينثر الأنس في كل مكان (ش٣٢٣).

ويجمع الشاعر بين «المعري» و «دانتي» في سياق واحد تعقيباً على ما عرفا به من رحلة أدبية إلى العالم الآخر في أثرين ذائعي الصيت، وهما «رسالة الغفران» و «الكوميديا الإلهية». ففي قصيدة بعنوان «الزهاوي» يقتحم الأخطل الصغير الجحيم سائلاً عن هذين الشاعرين ليرى مصيرهما على نحو ما زعماه حين اطلعا على مصائر الشعراء الاخرين:(١٦٦):


حَتى إذا انكَشَفَ الجحيمُ
يَئزُّ بالضَّرَمِ الصَّخوبِ
وسألتُ عن «دانتي» وعَنْ
شيخِ المعرَّةِ ذي الرُّيوبِ
أحقيقةً عَرفا لظى
أم وصفُ مُبتدعٍ نجيبٍ؟

ويحظى الشاعر أبو الطيب المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس باهتمام الأخطل الصغير. وقد سبقت الإشارة مرات عديدة إلى قصيدة له بعنوان «المتنبي والشهباء» ألقاها في حفل تكريمي أقيم له في حلب عام ١٩٣٥[٨٢]. ونشير هنا فقط إلى عناصر لغوية مستمدة من شعر المتنبي. من ذلك أنه «ربّ القوافي» (ش١٢١) كما جاء في شعر المتنبي نفسه[٨٣]. وهو «شاغل الناس والأقلام والكتب» (ش١٢٢)، و «صاحب الوفرة» السوداء التي أعاضت المتنبي من تيجان الملوك التي طالما تمناها (ش١٢٣). وقد ذكر في الهامش مرجع هذه الصفة من شعر المتنبي نفسه[٨٤].

وهو «نبي القوافي». (ش١٢٥)، والنبوة ليست إلا ثورة على التقاليد، وغضباً لشقاء العقل بالجهل[٨٥]. وهكذا يغدو لقب «المتنبي» الذي نبذ به أحمد بن الحسين الجعفي صفة مدح لا قدح.

فشعره ليس إلا نتاج القريحة والثورة العارمة على القريض الغث، ولذلك يبقى جديداً في كل عصر. والمتنبي هو الذي يَهَبُ كل عصر كل ما يخلب اللب ويفتق براعم الكلام (ش١٢٥).

وهناك قصائد بناها الشاعر بناءً محاكياً لبعض قصائد المتنبي مما مرّ له نظائر من قبل. فهو يستمد في قصيدة بعنوان «سعد» الكثير من البنى اللغوية والتركيبية والإيقاعية من قصيدة المتنبي الشهيرة التي مطلعها «واحرّ قلباه..»[٨٦]. ففي القصيدة الجديدة مفردات كثيرة من القصيدة القديمة نحو «الذمم والأمم والحكم ويبتسم...». وفيها «الخصم والحكم»، و «تلك الشيب والهرم» (ش٢٢٥ –٢٢٨). كما يستمد في قصيدة أخرى بعنوان «مصرع النسر» الكثير من مفردات المتنبي في وصف موقعة «الحدث الحمراء»، ومطلعها: «على قدر أهل العزم...»[٨٧]. وفي القصيدة الجديدة مثلاً: «العواصم والقوادم والدعائم والأراقم والمعاصم والضراغم والعظائم...»، وهي مفردات مقبوسة من القصيدة القديمة. (ش٢٣٧ – ٢٤٢). غير أنه من الظلم أن ينظر إلى هذه البنى اللغوية والإشارات المتنوعة إلى أسماء الشعراء وبيئاتهم وعناصر قصائدهم على أنها عناصر قديمة نقلت نقلاً حرفياً، لأن مدار الأمر على الاستحضار لا التكرار، وعلى السياق الجديد لا القديم. فلولا السياق الجديد لما عرضنا لهذه العناصر كلها أبداً. ولقد تجاوز الشاعر العربي في مرحلة ما بين الحربين وما تلاها تلك الطريقة المحاكية للشعر القديم وعناصره تقليداً أو إحياء مقصوداً، وصار يصنع سياقاً جديداً مستمداً من أحداث عصره وبيئته، ثم يستحضر أقوى العناصر التراثية التي ثقفها وتأثر بها لتشييد بنائه الجديد الذي يريد منه أن يكون مؤسساً على دعائم القديم دون أن يكون نسخاً ساذجاً أو محاكاة حرفية لا أثر للتصرّف والتجديد فيها.

٤ - خصائص اللغة الشعرية:

نخلص بعد هذا الذي عرضنا من جوانب المعجم الشعري إلى خصائص عامة للغة الشعرية لدى الأخطل الصغير، لنرى مكان اللغة والفن والإيقاع والأسلوب فيها.

وإن أول شيء يلاحظ ههنا هو أنه حقق التوازن بين عناصر القديم والجديد في اللغة والجوانب الفنية على اختلافها، وصار «التوسط» لذلك سمة عامة عنده مع اتجاه

واضح نحو التجديد. وربما كانت هذه السمة هي التي أهلّت الشاعر ليتبوأ منزلة خاصة في شعرنا العربي الحديث. ولسنا بحاجة إلى سوق الأمثلة التي توضح جمعه بين عناصر حديثة وأخرى قديمة، لأن المعطيات التي عرضنا لها آنفاً تصلح أدلة أكيدة على ذلك كله. ولعلّ من المفيد مع ذلك أن نشير إلى ابتعاد الشاعر عن المفردات الغريبة التي يجدها الشعراء عادة قريبة منهم لإلفهم قراءة التراث. ولذلك قلّ في شعره ما يحوج إلى مراجعة المعاجم على النحو الذي يراه المرء لدى شعراء آخرين عاشوا بعده بكثير. ومن هنا صارت كلماته سائغة وقريبة من معهود الناس في صحافتهم ومدارسهم ومستواهم العام. ويلاحظ فضلاً عما تقدّم أن مجالات لغة الشاعر متنوعة من حيث مجالات الدلالة الحسية والذهنية. ففيها ما يعبّر عن مبادئ الحس وأوليات الدلالة المعهودة، وفيها ما يعبر عن آفاق المجاز والتخييل، وفيها ما يحلّق نحو الذهن وعالم النفس. ويبدو أن تعمق الشاعر في جوانب الفن ومصادر الثقافة أبعده من الوقوع كلياً في أسر الدلالة الحسية المباشرة التي تسم الشعر ذا النزعة الخطابية.

ويُلاحظ في هذا الصدد أن خصائص اللغة الشفهية تغلب على اللغة الكتابية. وسبب ذلك عندي هو ذلك القصد الحيوي من إنشاء الشعر. فالشعر عندنا ينشأ أصلاً للإلقاء والتأثير والتبليغ والتعبير عن موقف حيث الكلمة تساوي الفعل. والشعر عند الأخطل الصغير يُقال ويلقى وينشد ليسمع. وإن كان يكتب فللحفظ والإيصال إلى حيث لا يصل صوت الشاعر. وهو يقرأ على كل حال باللسان لا بالعين. وليس هذا بمستغرب، لأن شعرنا مؤسس أصلاً على الثقافة الشفهية التي عمادها الرواية والحفظ لا التدوين والكتابة. وقد استمر هذا التأسيس مع شيوع الكتابة وظهور الطباعة. ويختلف هذا الشعر حتماً عن الشعر المؤسس على الثقافة الكتابية التي عمادها الطباعة، أو الثقافة المرئية التي عمادها الصورة. ومن هنا نجد أن «القصد الكتابي» في إنشاء الشعر في العقود القليلة الماضية من هذا القرن عندنا أسهم في غموض الشعر من جهة الدلالة والثقافة والطريقة الفنية فأورث إعراض القرّاء عنه.

فهناك ملامح للشفهية يمكن أن تنطبق على لغة الشاعر بسبب انحدار لغته الشعرية من أسس شفهية من جهة، واختصاصه بذلك القصد الخطابي القائم على

المشافهة والإبداع المباشر من جهة أخرى، من ذلك مثلاً كثرة عطف الجمل بعضها على بعض. والميل إلى الإطناب وتكرار المتشابهات سعياً وراء التوكيد. وشيوع عناصر الكلام الإنشائي الذي يساعد على المساجلة، على حين أن عناصر الكلام الخبري يؤتى بها مؤكدة وتامة المعنى. ومن هذا النحو كثرة المعلومات التي يراد بها إثبات الجدارة والتواصل الثقافي. وغالباً ما ترد هذه المعلومات معدّلة بحسب السياق الجديد دون نية لإزاحتها واستبدال عناصر أخرى بها. وهناك سمات أخرى معظمها قريب من عالم الحياة الإنسانية كالملامح العاطفية والعلاقات الشخصية التي يعبّر عنها بمفردات مثيرة وأساليب مؤثرة. ومن هذا النحو أيضاً ظهور لهجة المخاصمة واصطناع «معارك» كلامية. وبروز عناصر الصراحة والمبالغة في القدح أو المدح، أو في تصوير جوانب الخير والشر، أو الفضيلة والرذيلة، أو الأشرار والأخيار. ويلاحظ في هذا الصدد أن من خصائص الشفهية الاهتمام بالجوانب الوجدانية والروحية على حساب الجوانب الموضوعية والواقعية الحرفية والحيادية «الباردة». على أن أبرز ما يتصل من هذه الخصائص بقول الشعر عامة هو التعبير عن «موقف» راهن عناصره تعيش في «الحاضر»[٨٨] . فالثقافات الشفهية تميل «إلى استخدام المفاهيم في أطر موقفية وإجرائية تعتمد علي مرجعية ذات درجة ضئيلة من التجريد، بمعنى أنها تظل قريبة من عالم الحياة الإنسانية المعيش»[٨٩].

وليست الخصائص الشفهية كما قد يتبادر إلى الذهن مرتبطة بمرحلة متأخرة من مراحل التطور الإنساني وإن كانت قد نشأت في مراحل متقدمة زمناً، أي قبل شيوع التدوين الكتابي والنسخ الخطي والطباعة. فاللغة أصلاً أصوات منطوقة تتحقق فيزيائياً قبل أن تصير رموزاً تنقش أو تخط أو تطبع على حجر أو جلد أو ورق. وقد غبر زمن كان علم اللغة فيه يعلي من قيمة اللغة المكتوبة لما فيها من تحسين وتنقيح وتخليد وعراقة. لكن اللسانيات في عصرنا أعادت الأمر إلى نصابه حين أولت اللغة المنطوقة الأهمية الأولى في الدراسة، لأن الكتابة مهما كانت متقدمة الوسائل ليست إلا تمثيلاً ناقصاً للغة البشرية. مع أن ثمرات الكتابة الجمة لا يجادل فيها إنسان عاقل.

وقد حمل جملة من هذه الخصائص جمّ غفير من قصائد للأخطل الصغير أُلقيت أو أذيعت أو غنيت أو أنشئت لأجل ذلك إلا قليلاً منها كان ذا بعد تأملي حملته اللغة المكتوبة[٩٠]. لكن هذه اللغة - كما أظن - لم تكن مغرقة في الخصائص الكتابية الصرف كالطول والتراخي والتعقيد والصنعة مما تتسم به الجمل والأساليب بسبب انخراط الشاعر في الصحافة التي تقترب كثيراً من الشفهية، ولاسيما صحافة الأخبار وفنون الإبداع كالشعر والقصة والخاطرة.

أما خصائص اللغة الشعرية لدى الأخطل الصغير من حيث الجوانب الفنية فتظهر من خلال خصائص المذهب الإبداعي (Romantisme)، وإن كان هناك أنواع من الإبداعية بعدد الإبداعيين[٩١]. فالأخطل الصغير ينحو غالباً إلى وسم مفرداته التي تمسها ريشته بما يختلج في نفسه من مشاعر تجاه الإنسان والكون، وبما يخفق به قلبه من إيقاع يلذّ في الأسماع، وبما يتراءى له من أخيلة وصور يخلعها عليها خلعاً فتبدو حيّة نابضة بكل حركة. ولذلك يصعب الزعم أن مفرداته انتقيت لقدرة فيها كامنة على الإيحاء والتعبير والتصوير على النحو الذي اعتاده بعض الشعراء، لأن السياق الذي يتأتى الشاعر لصنعه تأتياً متناهياً هو الذي يجعل المفردات أياً كانت موحية إيحاءً نادراً. ولقد سبق أن أنكرنا في موضع متقدم من هذا البحث فكرة «المعجم الشعري» القائمة على وجود مفردات شعرية تصلح لأغراض الشعر مهما كانت طرق إيرادها وسوقها وتركيبها. ولذلك نستبق الحديث كي ننبه على أن ما سيذكر لاحقاً من أمثلة لا يصح وصفه بالخصائص الإبداعية التي تقدمت الإشارة إليها إلا من خلال السياق وحده[٩٢].

ولما كان الأمر على هذه الشاكلة لم يكن غريباً على الأخطل الصغير، وقد فطر على أشياء كثيرة من رقّة العاطفة ودقّة النظر وشغف بالجمال، أن يتناول موضوعات أولع بها الإبداعيون كالطبيعة وما تثيره من جمال وما تبعثه من بهجة وما توفره من ملاذ، ولاسيما إذا كانت عناصرها ميادين الصبا ومرابع الوطن. فكثر عنده «الورد» و «الجداول» و «وكر النسور» و «الغصون» و «الأكمات» و «الجبال» و «الأنهار» و

«الوديان» و «أنفاس» الطبيعة و «مباسمها» و «ضفاف» بردى و «الليل» و «دُمّر» و «زحلة» و «الكون» و «الظلام» و «الطائر» و «النسيم» و «الأطيار» و «الربى» و «الجبل الملهم» و «المزن» و «النيل» و «غاية» الورد و «عاش» الورد و «القرية» و «دجلة» و «لون» الليالي و «الكروم»، ونحو ذلك مما ينطوي على الكثير من العناصر الدلالية والمجازية والموضوعية(٩٣). ولم يكن هذا الشغف بالطبيعة للذة يصيبها الشاعر أو لغاية ينفق بها سوق شعره، إنما كان مزيج العاطفة ونسيج الروح. ولذلك تغلغلت الطبيعة في موضوعات شعره، إذ لم تقتصر على كونها موضوعاً مفرداً، بل تعدّته إلى أن تغدو عناصر لبناء الصورة وتشكيل الإيقاع. فالشاعر لا يكف عن استخدام تقنيات التعبير الإبداعية المعهودة. فمفردات الطبيعة هي بدائله ومواد تصويره، لكنه مع ذلك مسوق غالباً بالخطابية الغنائية التي تفضل اللغة التقريرية على اللغة التصويرية، إلا أنه حقق خطوة مهمة على طريق تطور لغة الشعر العربي الحديث من التقريرية إلى التصويرية، وإن لم يبلغ ما بلغه غيره من الإبداعيين كالشابي، بسبب قربه من التيار الإحيائي وتأثره به.

لكن هذا الانحياز إلى الطبيعة وعناصرها واتخاذها موضوعاً وصوراً لا يعني لدى هذا الشاعر – كما لم يعن لدى إبداعيين آخرين – الابتعاد عن خضم الحياة وما تزخر به من صراع وحاجة إلى الحرية ونشدان التطور. ومن هنا نجد تفسيراً لإعجابه بالزعماء ورجالات المجتمع، وسعيه إلى تمثيل الناس والتحدث باسمهم ومشاركتهم مسعاهم التحرري سياسياً واجتماعياً، وتمجيده لقيم الاستشهاد والتضحية. وهو يعبّر أحياناً في هذا الصدد عن دوره في النضال لائماً الحكام الفاسدين الذين ابتلي بهم لبنان، وناقماً على عصبة من النقاد والشعراء الذين غمزوا من مذهبه القومي وفنّه الشعري المتأثر بالتراث وعناصره. والشاعر في ذلك كلّه يحمل «رسالة» الأدب التي بشّر بها الإبداعيون الذين سعوا إلى بناء عالم جديد قوامه الحرية والعدالة وتقديس الطبيعة وإيثار الفن. ويظهر أثر ذلك في شعره، فشعره – كما أشرنا في مفتتح هذا البحث – سجل للكثير من الأحداث التي مرّ بها الوطن وخاضتها الأمة. ولقد رأينا في معجمه الشعري إلحاحاً على مفردات: الحرية، والشعوب، والاستقلال، والوطنية،

والعدالة، والثورة، والتنديد بالاستبداد والحرب وكبت الحرية، والتطلع إلى دنيا جديدة فيها يتحقق حلم الجماهير العربي القومي. وطبيعي أن تقرِّب هذه الموضوعات وما حملها من مفردات لغة الشاعر من العصر ومعطياته على نحو فاق به الكثير من أقرانه. وقد أضفى ذلك من غير شك على شعره حيوية وعاطفة وتأثيراً مشهوداً له لدى المتلقين.

ولقد اجتمع للشاعر إضافة إلى تلك اللغة المأنوسة والقريبة من الناس، وذلك التأتي للتصوير والتفنن فيه، عناصر إيقاعية مختلفة عملت عملها في شعره فقرّبته من الأسماع التي ساغ لها فتلقته مُنشداً ومغنىً. وبعيداً عن التقاليد النقدية المكرورة التي تستحضر أوصافاً جاهزة تنطبق على أشياء مختلفة انطباقا غير منتظم ولا معلل، نؤكد ما اتصفت به ألفاظه من استساغة مصدرها الاستعمال الشعري المتكرر والتزام التناسق والبعد عن التنافر رغبة في الإيصال والتواصل. وربما كان هذا أيضا من مقاصده الشفهية التي أشرنا إلى أهم عناصرها في شعره أنفاً. وليس عبثاً أو مجاملة إقبال كبار المطربين والمطربات في عصرنا أمثال محمد عبدالوهاب وفريد الأطرش وأسمهان وفيروز على شعر الأخطل الصغير للتغني ببعض قصائده التي عرفها الكثير من الناس أغنية قبل أن يعرفوها قصيدة[٩٤].

لكن هذه السمات المأنوسة عصرياً اقترنت أحياناً باستعارة عناصر إيقاعية تراثية لمنح القصيدة بعداً تاريخياً عبر هذا «التناصّ» الموسيقي. وأبرز الأمثلة على ذلك قصيدة في رثاء سعد زغلول يبني إيقاعها على قصيدة شهيرة للمتنبي مطلعها«واحرّ قلباه» التي يعاتب فيها سيف الدولة قبل أن يفارقه إلى مصر. وتقدم المفردات التالية أساساً لهذا التناص الإيقاعي: «الرخم، الهرم، أمم، كلم، نقتسم، الحكم، صمم، يختصم..»[٩٥]. كذلك يظهر من هذا النحو إيقاع مستمد من المتنبي في قصيدته في موقعة الحدث: «على قدر أهل العزم...»، جعله الشاعر أساساً لقصيدة في رثاء فيصل ابن الحسين. وتقدم مفردات كثيرة العناصر الإيقاعية نفسها نحو «العواصم»، القوادم، دعائم، أراقم، التراجم، ضراغم...»[٩٦].

وإذا جاز لنا أن نصف الخصائص الأسلوبية العامة لشعر هذا الشاعر بكلمة وجيزة، فإننا نجترئ، مع الاحتراز من أخطار التعميم، على وصف هذه الخصائص

بمصطلح «الأسلوبية الحسية» التي تتفرع بحسب العناصر الأسلوبية إلى إيقاع وبناء وجمل ودلالة ونصوص[٩٧]. فالإيقاع كما تقدم بارز إلى درجة الوصول إلى الأغاني والأناشيد الموسقة، وهو إيقاع يقع ضمن محور الاختيار الذي لا ينزاح عن السنن إلا نادراً. أما البناء فهو من مألوف اللغة في أوزانها وما جرى في أشعار كبار أعلامها. ويصحّ بعد ذلك وصف الأسلوب التركيبي والدلالة اللغوية بالمباشرة والانكشاف والسلاسة حيث يعبّر الشاعر عن فردية خطابية هدفها التواصل المباشر أما النصوص فتجري مجرى «القصائد» و «المقطّعات» و «الموشحات»، ولم تكن بعض الأمثلة التي وردت في شعر الشاعر مكتوبة على نسق محدث مماثل لشعر التفعيلة إلا نحواً من الإيهام الخطي الذي لا أساس له من حيث التشكيل والإيقاع[٩٨]. وليس هناك فاصل بين العناصر الدلالية جميعها ومدلولاتها إلا شيء من التصوير الذي يجمّل الواسطة بألوان شتى دون أن يعيق علمية التواصل الحيوية ذات التوتر العاطفي والبروز الإيقاعي.

****

الإحـــالات

١ – انظر: بشارة الخوري: الأخطل الصغير، الهوى والشباب، ص٩– ١٠.

٢ – انظر: قصيدة له بهذا العنوان في «شعره»، ص ٢٣٦.

٣ – نظم الأخطل الصغير بعض القصائد لشعراء أجانب، أو اقتبس منهم أشياء نصّ عليها.

انظر مثلاً: «ماذا أقول له» المقتبسة عن الشاعر مترلنغ، في الهوى والشباب، ص٤٤، و «أنا لو كنت يا سليمى» المقتبسة عن الفرنسية، ص ٥٥، وكذلك «قلب خافق» المقتبسة عن الفرنسية، ص ٦٤ – ٦٦، و «إلى امرأة» وهي معرّبة حرفياً – كما يقول – عن الشاعر الفرنسي لويس بويه، ص٧٥ – ٧٦. وهناك اقتباسات متفرقة في قصيدة «العيون» عن الشاعر الفرنسي سوللي بريدوم، ص٤١ – ٤٣، وكذلك في قصيدة «من مآسي الحرب» عن الشاعر الفرنسي الفريد دي موسيه، ص٨٦.

وتجدر الإشارة إلى أن بعض هذه القصائد لم يرد في «شعر الأخطل الصغير»، كما أن ما أثبت منها خلا من أي إشارة إلى الاقتباس على النحو الذي رأيناه في «الهوى والشباب».

٤ – انظر مقدمة ديوانه «الهوى والشباب» لعادل الغضبان، ص١٢ – ٢٩.

٥ – اليافي، نعيم، مقدم لدراسة الصورة الفنية، ص١١.

٦ – انظر: ويمزات وبروكس، النقد الأدبي: تاريخ موجز، ص١٠٣ – ١٠٥ – ١١٦.

٧ – انظر: المرجع السابق، ص١٢٣ – ١٢٤.

٨ – انظر: المرجع نفسه، ص١٢٦.

٩ – وارين وويليك، نظرية الأدب، ص٢١.

١٠، ١١– انظر: المرجع السابق، ص٢٢.

١٢– غراهام هو، مقالة في النقد، ص١٣٢.

١٣– انظر: المرجع السابق، ص١٣٤.

١٤– انظر: الربيعي، محمود، في نقد الشعر، ص١١٣.

١٥– انظر: ويمزات وبروكس، النقد الأدبي، تاريخ موجز، ٣/٥٠٧– ٥٠٩.

١٦– انظر. هو، مقالة في النقد، ص١٣١ – ١٣٣.

١٧- انظر: الربيعي، في نقد الشعر، ص١١٣ - ١١٤.

١٨- انظر: اسماعيل، عزالدين، الشعر العربي المعاصر، ص١٧٦.

١٩- انظر: وارين وويليك، نظرية الأدب، ص٢٦.

٢٠- انظر: العقاد، اللغة الشاعرة، ص٨.

٢١- انظر: المرجع السابق، ص٨-١١، ٥١-٥٢.

٢٢- إنظر: المرجع نفسه، ص١٢.

٢٣- انظر: المرجع نفسه، ص٢٠-٢١.

٢٤- انظر: السيوطي، المزهر، ٣٢٨/١.

٢٥- انظر: العقاد، اللغة الشاعرة، ص٣١.

٢٦- انظر: المرجع السابق، ص٣٣

٢٧- انظر: المرجع نفسه، ص٢٧.

٢٨- انظر: المرجع نفسه، ص٣٧.

٢٩- انظر: المرجع نفسه، ص٣٧، ٣٩، ٤٥.

٣٠- انظر: المرجع نفسه، ص٤٨.

٣١- انظر: كتابنا، مبادئ اللسانيات، ص١٢٢-١٣٢.

٣٢- انظر للتوسع: الموسى، نهاد، قضية التحول إلى الفصحى في العالم العربي الحديث.

٣٣- العقاد، اللغة الشاعرة، ص٤٣-٤٤.

٣٤- انظر: كتابنا، العربية الفصحى المعاصرة، ص١٥-٢٢.

٣٥- انظر تحليلاً واسعاً للأمثلة الواردة في هذه الفقرة: قدور، أحمد محمد، «من الدرس الدلالي للعربية الفصحى في العصر الحديث»، مجلة عالم الفكر، المجلد الثامن عشر، العدد الثاني لعام ١٩٨٧، ص١٦٩-٢٠٦.

٣٦- انظر: قميحة، مفيد محمد، الأخطل الصغير، حياته وشعره، ص١٤٦.

٣٧- هو اسم مخترع ألماني شهير توفي ١٩١٧، عرف باختراعه المنطاد الموجّه الذي أطلق عليه اسمه. واستعمال الشاعر هنا يجري وفق سبيل من سبل المجاز، إذ يمكن إطلاق اسم صاحب الشيء، أو مكانه أو ملابسه على الشيء نفسه.

ومن هذا النحو: كلمة الصينية التي أخذت من الصين، وكلمة البرتقال التي أخذت من البرتقال، وكلمة الموسلين التي تدل على نسيج شفاف عرفت به الموصل، وكلمة الدمشقة التي تدل على الترصيع والتوشية نسبة إلى دمشق.

انظر: كتابنا، مبادئ اللسانيات، ص٣٢٨، وكذلك الحاشية رقم(٢).

٣٨- انظر: عبدالنور، جبور، المعجم الأدبي، ص١٢٨، ووهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص١٠٢.

٣٩- انظر: الكرملي، الأب أنستاس ماري، معجم المساعد، ١١٨/٢-١١٩.

٤٠- ذكر الخوارزمي في مفاتيح العلوم أن «القيتارة» بالتاء آلة لليونانيين تشبه الطنبور، ص١٣٦.

٤١- انظر: بشارة الخوري، الهوى والشباب، ص١٥٧-١٥٨.

٤٢- انظر: كتابنا، العربية الفصحى المعاصرة، ص٢٠٨.

٤٣- انظر: جبران، خليل جبران، البدائع والطرائف، ص٤٩.

٤٤- انظر: الدقاق، عمر، نقد الشعر القومي، ص١٧٢-١٧٥.

٤٥- انظر تحليلاً لهذه الأمثلة جميعاً في: قدور، أحمد محمد، صور من تطور لغة الشعر العربي الحديث عن طريق المجاز»، مجلة عالم الفكر، المجلد العشرون، العدد الثالث لعام ١٩٨٩، ص١٨٩-٢١٨.

٤٦- انظر: الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص٢٠٥

٤٧- انظر: مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، ٩١٧/٢.

٤٨- انظر: كتابنا، العربية الفصحى المعاصرة، ص٢١٦.

٤٩- انظر: عبود، مارون، على المحك، ص٦٨-٧٤.

٥٠- انظر: عبدالنور، جبور، المعجم الأدبي، ص١٣٥. وانظر للتوسع. اليافي، نعيم، الشعر بين الفنون الجميلة.

٥١- انظر: هورتيك، لويس، الفن والأدب، ص٢٦٦.

٥٢- انظر: عبدالنور، جبور، المعجم الأدبي، ص١٣٥.

٥٣- انظر: قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٦٦/١.

٥٤- انظر: عباس، إحسان، مجلة الآداب، العدد ٦ لعام١٩٦١، ص٣-٦.

٥٥- انظر: وهبة ومهندس، معجم المصطلحات العربية، ص٨٤، وهورتيك، الفن والأدب، ص١٧-١٨.

٥٦- انظر مندور، محمد، الأدب ومذاهبه، ص١١٠-١١١.

٥٧- انظر: المعجم الوسيط، ٢/٦٦٦.

٥٨- انظر: شعره، ٣٧، ٦٣، ٦٦، ٨١، ٨٥، ٨٧، ٩٣، ١٠١، ١٢٣، ١٤٧، ١٥٠، ١٦٤، ١٦٥، ١٩١، ٢١٣، ٢٢٤، ٢٤٠، ٢٤٩، ٢٦١، ٢٧٨، ٢٩٩، ٣٠٧، ٣٠٩، ٣١٨، ٣٢٨، ٣٣٥، ٣٤٤.

٥٩- عبارة نسبها المرحوم الدكتور شكري فيصل إلى المرحوم الأستاذ أمين الخولي. انظر: فيصل، شكري، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص٨.

٦٠- انظر: اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص٣٥٤.

٦١- انظر للتوسع: قدور، أحمد محمد، «الظواهر التناصية في الشعر العربي الحديث»، مجلة بحوث جامعة حلب، العدد /٢١/ لعام ١٩٩١، ص٢٣٧-٢٦٦.

٦٢- انظر للتوسع: قدور، أحمد محمد، «الدلالة الثقافية للمعطيات التراثية في الشعر الحديث: دراسة تمهيدية في المصطلح والمنهج»، مجلة بحوث جامعة حلب، العدد /٢٠/ لعام ١٩٩١، ص٨٩-١١٠. وتجدر الإشارة إلى أننا قبسنا مصطلح «الدلالة الثقافية» من مقالة للدكتورة فاطمة محجوب، عنوانها «الدلالة الثقافية للألفاظ في الشعر» المنشورة في مجلة الشعر، دار الإذاعة، القاهرة، يناير ١٩٧٧، العدد الخامس، كما أفدنا من مقالة لمطاع الصفدي بعنوان «الحوار مع الاسم المجهول» المنشورة في مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد ١٨/١٩ لعام ١٩٨٢.

٦٣- انظر: قدور، أحمد محمد، «الظواهر التناصية...»، مرجع سابق موثق في الحاشية رقم ٦١، ص٢٦٣.

٦٤- انظر: الدسوقي، عبدالعزيز، جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، ص٢٣٠.

٦٥- وردت عبارة «أساطير الأولين» في القرآن الكريم تسع مرات، انظرها في : عبدالباقي، محمد فؤاد، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، ص٣٥٠.

٦٦- مناسبة هذه القصيدة - كما جاء في شعر الأخطل الصغير - هي أن الفردوسي نظم تاريخ الفرس في كتاب سماه «الشاهنامة» في ستين ألف بيت على أن يعطيه السلطان محمود بن سبكتكين ديناراً لقاء كل بيت. لكن الوزير حسن المسمندي أقنع السلطان بالتراجع عن وعده بأن يبدل ستين ألفاً من الفضة بالستين ألفاً من الذهب. فغضب الفردوسي وهجا السلطان، ثم غادر بلده.

٦٧- انظر: السامرائي، إبراهيم، فقه اللغة المقارن، ص٢٦٢.

٦٨- هاتان العبارتان مركبتان من مفردات الآية(٨) من سورة الشمس، والآية (١٥) من السورة نفسها. إضافة إلى استمداد الجو الديني في وصف الأبرار. ينظر: المعجم المفهرس، ص١١٧.

٦٩- الصورة مستمدة من الآية (١٨٧) من سورة البقرة.

٧٠- العبارة مركبة من مفردات الآية (٢٦)، والآية (٢٧) من سورة الرحمن.

٧١- الأحزاب، الآية (٥٦).

٧٢- البقرة، الآية (١٥٦).

٧٣- الصافات، الآية (٧)، و «ص»، الآية (٦٩).

٧٤- النجم، الآية (١٣) والآية (١٤).

٧٥- انظر: ديوان حسان بن ثابت، تحقيق وليد عرفات، ٧٤/١-٧٥

٧٦- انظر: ديوان عمر بن أبي ربيعة، شرح محمد محيي الدين عبدالحميد، ص٨٤.

٧٧- انظر: ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، ١١٥٢/٢.

٧٨- انظر: شروح سقط الزند، دار الكتب المصرية، ٩٧١/٣-١٠٠٥.

٧٩- انظر: ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ص٤٤٦.

٨٠- انظر: الهوى والشباب، ص٩-١١.

٨١- انظر: جبور، عبدالنور، المعجم الأدبي، ص٥٢٣.

٨٢- انظر: الهوى والشباب، ص١٨٦

٨٣- انظر: ديوان المتنبي «العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب» لليازجي، ١١٦/١

٨٤- انظر: المصدر السابق، ١٠١/١، وقارن بإشارة وردت في الهوى والشباب، ص١٨٩.

٨٥- انظر: الهوى والشباب، ص١٩٠، حيث ذكر أن الشاعر يشير إلى قول المتنبي «ذو العقل يشقى...».

٨٦- انظر: ديوان المتنبي «العرف الطيب...»، ١١٨/٢.

٨٧- انظر:المصدر السابق،٢٠٢/٢-٢١٠.

٨٨- انظر: والتر ج أنج، الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عزالدين، ص٨٩ وما يليها.

٨٩- والتر ج. أونج، المصدر السابق، ص١١٥.

٩٠- انظر من هذا الصدد قصائد كثيرة في ديوانه «الهوى والشباب» حيث أثبتت العناصر المقامية: (٣١-٣٢)، (١١٣)، (١١٩-١٢٤)، (١٢٥)، (١٦١-١٦٢)، (١٦٣)، (١٦٥-١٦٨)، (١٧١-١٧٤)، (١٧٥-١٧٧)، (١٨٦-١٩٣)، (١٩٤)، (١٠٥-١١٠). أما القصائد التي غنيت فسيشار إليها لاحقاً.

٩١- انظر: محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص٤-٥، وانظر أيضاً: ص١٥٢-١٦٠.

٩٢- فلولا السياق لما ساغت كلمات «ذابح» و «دماء» في «أدب الشراب» شعره، ص٣٢، و «قتل» و «دماه» في «الصبا والجمال» شعره، ص٤٥.

٩٣- معظم هذه المفردات عناوين لقصائده، وله من هذا النحو جمّ غفير فليس الذي أشرنا إليه إلا غيضاً من نفيض.

٩٤- من ذلك مثلاً: الهوى والشباب،و «جفنه علّم الغزل» و «ياورد مين يشتريك» التي غناها محمد عبدالوهاب، و «عش انت» التي غناها فريد الأطرش، و «بأبي أنت وأمي» التي غنتها أسمهان، و «ياعقد الحاجبين» وْ «يبكي ويضحك» و «قد أتاك يعتذر» التي غنتها فيروز و «نَمْ إن قلبي» التي غنتها نور الهدى- كما أعرف -. وهناك قصائد أخرى غنيت كسائل العلياء وضفاف بردى لكنني لم أتوصل بذاكرتي فقط إلى من غناهما، وربما ينفع في هذا الصدد سؤال أهل الاختصاص في الإذاعات.

٩٥- انظر: شعر الأخطل الصغير، ص٢٢٥-٢٢٨، وقارن بديوان المتنبي، ١١٨/٢.

٩٦- انظر: شعره، ص٢٣٧-٢٤٢، وقارن بديوان المتنبي، ٢٠٢/٢-٢١٠.

٩٧- اقتبسنا مصطلح «الأسلوبية الحسية» من الدكتور صلاح فضل في كتابه: أساليب الشعرية المعاصرة، ص٣٤-٣٥. أما العناصر والأوصاف فمن تطبيقنا.

٩٨- انظر مثلاً على هذا النحو من التوزيع الكتابي: «يد الله»، ص٤٨، و «مرحباً مصر»، ص٦١-٦٢، «النيل» ص٢٤٣، و «يا نسيم الدجى»، ص٢٤٦-٢٤٨. وقد ذهب مثل هذا المذهب شعراء معاصرون كسليمان العيسى ونزار قباني.

****

المصادر والمراجع:

الأخطل الصغير «بشارة عبدالله الخوري» **شعر الأخطل الصغير**، دار الكتاب العربي، بيروت، ط. ثالثة. **الهوى والشباب**، دار المعارف، ١٩٥٣.

أونج، والتر ج الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عزالدين، مراجعة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٨٢، شباط ١٩٩٤.

ابن أبي أصيبعة **عيون الأنباء في طبقات الأطباء**، شرح وتحقيق نزار رضا، دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٦٥.

اسماعيل، عزالدين **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار العودة، بيروت، ط. ثالثة ١٩٨١.

البحتري، «الوليد بن عبيد» **ديوانه**، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٣.

جبران، جبران خليل **البدائع والطرائف**، مكتبة كرم، دمشق، د.ت

الجرجاني، «عبدالقاهر» **دلائل الإعجاز**، دار قتيبة، دمشق ١٩٨٣.

حسن بن ثابت **ديوانه**، تحقيق وليد عرفات، دار صادر، بيروت ١٩٧٤.

الخوارزمي الكاتب **مفاتيح العلوم**، إدارة الطباعة المنيرية بمصر ١٣٤٢هـ.

الدسوقي، عبدالعزيز **جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث**، الهيئة المصرية العامة

للتأليف والنشر، القاهرة، ط. ثانية ١٩٧١.

الدقاق، عمر **نقد الشعر القومي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٨.

الربيعي، محمود **في نقد الشعر**، دار المعارف بمصر، ط. ثالثة ١٩٧٥.

السامرائي، إبراهيم **فقه اللغة المقارن**، دار العلم للملايين، بيروت، ط. ثانية ١٩٧٨.

السيوطي **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، تحقيق محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، البابي الحلبي بمصر، د.ت.

عبود، مارون **على المحك**، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٤٦.

عبدالباقي، محمدفؤاد	**المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم**، تصوير، د.ت

عبدالنور، جبور	**المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت، ط. أولى ١٩٧٩.

العقاد، عباس محمود	**اللغة الشاعرة**، الأنجلو المصرية بالقاهرة ١٩٦٠.

عمر بن أبي ربيعة	**ديوانه**، شرح محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط. أولى ١٩٥٢.

فضل، صلاح	**أساليب الشعرية المعاصرة**، دار الآداب، بيروت ١٩٩٥.

فيصل، شكري	**تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام**، مطبعة دار الحياة، دمشق، ط. ثالثة١٩٦٥.

قباني، نزار	**الأعمال الشعرية الكاملة**، منشورات نزار قباني، بيروت، د.ت.

قدّور، أحمد محمد	**العربية الفصحى المعاصرة**، دراسة في تطورها الدلالي من خلال شعر الأخطل الصغير، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٩١.

مبادئ اللسانيات، دار الفكر المعاصر، بيروت، ودار الفكر، دمشق١٩٩٦.

قميحة، مفيد محمد	**الأخطل الصغير، حياته وشعره**، دار الآفاق الجديدة، بيروت ١٩٨٢.

الكرملي، الأب أنستاس	**المساعد**، تحقيق كوركيس عواد وعبدالحميد العلوجي، وزارة الإعلام ماري

ودار الحرية، بغداد، المجلد الأول١٩٧٢، المجلد الثاني ١٩٧٦.

المتنبي أبو الطيب	**شرح ديوانه «العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب»**، صنعة ناصيف اليازجي، دار صادر، دار بيروت ١٩٦٤.

مجمع اللغة العربية بالقاهرة **المعجم الوسيط**، دار الفكر، ط. ثانية، د.ت.

المعري، أبو العلاء	**شروح سقط الزند**، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٤٧.

مندور، محمد	**الأدب ومذاهبه**، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

الموسى، نهاد **قضية التحول إلى الفصحى في العالم العربي الحديث**، دار الفكر، عمان ١٩٨٧.

هلال، محمد غنيمي **الرومانتيكية**، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

هو، غراهام **مقالة في النقد**، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق ١٩٧٣.

هورتيك، لويس **الفن والأدب**، ترجمة بدر الدين قاسم الرفاعي، مراجعة عمر شخاشيرو، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٦٥.

وهبة، مجدي، والمهندس، كامل:

معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٧٩.

ويليك، رينيه،ووارين، أوستن

نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط. ثانية ١٩٨١.

ويمزات، ويليام،وبروكس، كلينث

النقد الأدبي، تاريخ موجز، ترجمة حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون والعلوم الاجتماعية، دمشق ١٩٧٣ - ١٩٧٧.

اليافي، نعيم **تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث**، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق١٩٨٣.

الشعر بين الفنون الجميلة، وزارة الثقافة ، القاهرة، سلسلة المكتبة الثقافية، العدد/١٩٢/١٦ فبراير ١٩٦٨.

مقدمة لدراسة الصورة الفنية، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٢.

****

الدوريات:

- مجلة الآداب، بيروت، العدد /٦/، حزيران «يونيو»، السنة التاسعة ١٩٦١.
- مجلة بحوث جامعة حلب، جامعة حلب، العدد /٢٠/ لعام ١٩٩٠.
- مجلة بحوث جامعة حلب، جامعة حلب، العدد /٢١/ لعام ١٩٩٠.
- مجلة الشعر، القاهرة، دار الإذاعة، العدد /٥/، يناير ١٩٧٧.
- مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد /١٨/، العدد /٢/ لعام ١٩٨٧.
- مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد /٢٠/، العدد /٣/ لعام ١٩٨٩.
- مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد (١٨/١٩) شباط/آذار ١٩٨٢.

****

الطبيعة والرغبات المكبوتة في شعر الأخطل الصغير

الدكتـور خريستـو نجـم

الطبيعة والرغبات المكبوتة
في شعر الأخطل الصغير

د. خريستو نجم

الأثر الفنّي كما تقول ساره كوفمان، لغزٌ يحتاج إلى تفكيك الخطوط وتحليل الرموز ونزع الأقنعة[١]. وليس صعباً كشف هذا اللّغز إذا ما تتبّعنا التفاصيل وتوغّلنا في الخفايا. ذلك أنّ اللّغز في الأثر الفنّي لا يطرح ذاته بشكل واضح ومحدّد بل يتراءى بصور متغايرة تعكسها سلسلة من الدلائل البديلة. من هنا كان اللّغز في النصّ الأدبي ذا فجوات يغطّيها النصّ بنسيجه ويسترها بأقنعته. بَيْدَ أنّ هذه التغطية بالستائر قد تفضح الأسرار وتكشف المكبوت، خلف أقنعة تذكّرنا ببُنية الأحلام التي فسّرها المحلّلون من خلال التكثيف والنُّقْلَة والترميز[٢]. ولا شكّ في أنّ الترميز الذي اكتشفه التحليل النفسي ذو جذور عميقةٍ في كل إنسان. وهو متعلّقٌ أساساً بالتعبير عن الهُوام الجنسيّ الذي يرافق المرء في المكان والزمان. وقد أوضحه كلاينبول Kleinpaul بعبارته الصارخة حين قال[٣]: «الإنسان يُجنسنُ الكونَ. L'homme sexualise l'univers».

أ- ينابيع الطبيعة وعطش الحواس:

فلا غرابة إذاً أن يرتبط شعر الغزل بعناصر الطبيعة ما دام الشاعر ينطلق من الإثارة الجنسيّة ليُسقطها على الكون بجهاته الأربع، رافعاً ريشته إلى قمّة الفضاء وساحباً قلمه على سطح البحار وساكباً مداده في أعمق الآثار. إنّ البصمات الجنسيّة التي يخلّفها الشاعر في صفحات الكون ليست واحدة المعالم عند جميع الشعراء. فـــالأصابع الفنيّة وليـــدة المؤثّرات النفسيّة التي اختلفت من شاعر لآخر. من هنا

كانت بصمـــات الأخطل الصـغير نسخـةً من هويّته التـــي غلـــب عليها طابع المرحلة الفميّة Stade oral وما صـاحبها من خصـائص «الهوى والشباب والأمل المنشود». وفي تحليل قصائده تنبعث الأنوار التي تعكس الرغبات المكبوتة مُظهرةً جماليّة النصّ المقنّع بنسيجه الفنّي.

إن اكتشاف النصّ يقتضي الغوص في الحوافز اللاّواعية وتبيان إواليّات الدفاع النفسيّة التي فرضتها الأوضـاع المحيطة بالشاعر. وهي أوضاع لا تخلو من قلق في الحضارة وتوتّر في الأسرة والمجتمع. فالالتزام بقوانين المبادئ والقيم يُخلّف انضباطاً على حساب الغرائز الجامحة والشهوات الجنسيّة[٤]. وبدهيٌ أن يعمد الراشد حينئذٍ إلى النكوص Régression تجـاه المآزق التي لا تفـسح له مــجــالاً يُنقـذه، ولا تؤمّن لحاجاته الحيوية غذاءً يشبعه. فنكوصه إلى الأساليب البدائيّة وسيلةٌ وهميّة لمجابهة الواقع. لذلك نراه أحيـاناً في تصرّفـه، ينطلق من وضـعيّة الطفل وأسلوبه إلى موقفٍ يتخطّى به المأزم العابر أو المأزق الدائم. ولا ريب في أنّ هذا التصرّف يقترن بمشاعر أوديبيّة تتميّز بالاتكال والتبعيّة نتيجة التعثّر في عمليّة النموّ أمام الأزمات الجديّة. وغالباً ما تكون ردّة الفعل عودةً إلى الوراء، تنقل صاحبها من مرحلة نضجٍ متقدّمة إلى مرحلةٍ طفليّةٍ بدائيّة. وطبيعي لمن اعتـاد النكوص نحو الطفولة أن يستسلم للمرحلة الفميّة كما هي حال الأخطل الصغير في أغلب قصائده.

فـالذي يُنعم النظر في نتاج الأخطل الصـغيـر بشـارة الخوري، تطالعه نماذج لا تُحصى من ملامح الثغر والشفتين والابتسامة واللّهاث والرّضـاب والشراب وكل ما يتصل بالعطش والارتواء أو الشبع والجوع. فكأنّ صـاحبنا هو الرضـيع المثبت على صدر الأمومة منذ الطفولة حتى الشباب: «لبنان يا بلدَ السذاجة والوفا/ حلُمٌ، وهل غير الطفولة يحلُمُ؟ / كبر الزمانُ ولا تزال كأمسه / فعساك تكبرُ أو لعلّك تُفطَمُ – ص ٧٩».
إنّ الطفولة تُفصح عن نفسها من خلال الاحتلام الذي حصر «لبنان الشاعر» في أمسه، متجاهلاً مرور الزمن وتعاقب السنوات. ومعنى ذلك أنّ شاعرنا المتماهي بلبنانه يعترف بثبات أيّامه الأولى، منذ خروجه من رحم الأنثى واعتماده الرضاعة غذاءً أبديّاً

يصعب التخلّي عنه مهما «كبر الزمان». ولذا أحسّ الشاعر بحالة الاتباعيّة وفقدان القدرة على مجابهة الواقع بعيداً من الهُوام. ولكنّ هوامه لم يتح له أن يتخطّى مرحلة الذوبان في موضوعه الحبّي objet amoureux. وهذا ما يفسّر أمنيته التي بدت شبه مستحيلة في قوله: «فعساك تكبرُ أو لعلّك تُفطَمُ».

والحقّ أنّ الفطام لا يزال بنظر المحلّلين من أصعب المراحل التي يمرّ بها الإنسانُ في نموّه. ولا تخلو هذه العملية من ذيول نفسيّة تنعكس في سلوك الرضيع وتترك آثارها في حياته. فنموّ الطفل قد يتعثّر ولا يتجاوز الطور الفمي. صحيح أنه يمرّ بالمرحلة الشرجيّة Stade anal وما بعدها، ولكنه سرعان ما يرتدّ إلى الوراء مجسّداً نكوص الراشد إلى مهد الطفولة. ولعلّه من أجل ذلك سلّط شاعرنا الضوءَ على هُيام الطفل بضرع الأنوثة، لما يوفّره الارتداد من إشباع ليبيديّ يسعى إليه الطامعُ حتى بضرع الشاة، التي سمّاها الأخطلُ الصغير «أمّ البيت»: «وشاتي، وهي أُمُّ البيت يشكو ضرعها طفلي – ص ٢٥٤». هذه الشكوى صورةٌ من قلق الهجر الذي يعانيه الطفل كلّما آلمه الانفصال عن أمّه.

وأكبر الظنّ أنّ صورة الشفاه التي تتراكم في ديوان الأخطل مردّها إلى صدمةِ الفطام لأنها مصدر الرغبة المكبوتة في البحث عن الارتواء. ولا عجب أن يقترن الارتواء الشبقيّ بلون الدماء وحرارة الجمر، طالما يربط صاحبُنا رشحانَ الشفاه بلهب الجراح وينتقل بتأمّلاته من عصير الثغر إلى حرارة النيران كما في قوله: «ليس ما ترشح الشفاه ابتساماً / لو تأمّلتَ بل جراحاً حرارا – ص ٨٤». ولا تبعد متعة الاحتراق في احمرار الجرح والنار، عن سكرة الشاعر بالنبيذ المسفوح على شفتي حبيبته حين قال: «العنب الأحمر مسفوحٌ على / شفتيها. ما الأقحوان الأصفر؟ – ص ١٣٣». فهو بلا ريب خاضع للَهَبِ المشاعر التي كشفتها الألوان الحراريّة المجسّدة بالأحمر والأصفر(٥)، وهي حرارةٌ تزيد من عطش صاحبنا وتُمعن في عذابه وحرمانه. وربما حاول تعزية نفسه وإقناعها بفوائد اللّهب الطالع من ابتسامتها المشرقة فيما هو ضائعُ في ظلمة اللّيل: «تبسّمْ وشعشعْ لي السلافةَ في الكاس/ فثغركَ في ليل الحوادثِ

نبراسي – ص ٣١١». فهو يجمع ما بين ابتسامة الثغر المشعّ وبريق الخمر في الكأس المترعة. حتى إذا ما رشفها خاف على كفَّيها من حرّ أنفاسه. ولذا رأيناه يحذّرها من حرارة الجمر التي أشعلتها أنفاسه الحرّى.

فكأنّ الأنفاس الملتهبة غدت القاسم المشترك بين العاشقين. ولذا كان للتخييل الموسوم بطابع الفم العطشان، أن يُملي على الأخطل سيول الموارد وهطول الأديم لأنهما يسكبان النضارة في العروق الظمأى ويشفيان غليل المشتاق إلى ارتشاف القطرة والتمتع بمذاقها. ولمّا كانت الحياة الواقعيّة لا تخلو من الصدمات المفاجئة والإحباط النفسي أمام الهزيمة والخذلان، فإنّ شِعر الأخطل كان يدوِّن تلك المآزم التي واجهته بلا إنذار وهاجمته بلا تمهيد، كما في تصويره السراب مصدراً لغصّاته الموجعة: «كم موردٍ لك في السراب وغُصَّةٍ / أرأيتَ كيف يغصُّ من لا يشربُ؟ – ص ٦٨».

فعدم ارتشاف العصير من الشفتين خلّف غصّةً في حلق شاعرنا وأفضى به إلى تصوير الناس نحلاً يحوِّم على أكمام ثغرها المرصَّع باللآلئ الساطعة. وهي بلا شك لآلئ الأسنان المغرية ببريقها، والموحية بطعم القبلة الساحرة، وقد تراءت له عسلاً ذائباً على الشفتين. ولذا طالبنا الأخطلُ الصغير بأن نبلِّغ حسناءَه المستحيلة، أنه مات فداها. وهو معذور لأنها المعجزةُ التي ابتدعها الله، فاستسلم لها جميع المعجبين: «أنتَ ذوّبتَ في محاجرها السحرَ / ورصّعتَ باللآلئ فاها / أنتَ عسلّتَ ثغرها فقلوبُ الناس نحلٌ أكمامُها شفتاها – ص ١٥٢». فالإنسان الذي تطالعه المشاهدُ المغرية وتجذبه المناظر الفاتنة، من الصعب انصرافه عنها بلا انفعال. وقد ترجم الأخطل الصغير هذا التوتّر بامتصاص النحل وريقات الزهر مشيراً إلى عطر النكهة وحلاوة الطعم. وهذا الامتصاص المادّي لا يخلو أيضاً من عاطفةٍ صادقةٍ قد تتجاوز أحياناً حدود الغريزة إلى قلوب الناس النابضة بالروح وراء بركان الجسد: «خلق الله للهوى قبلةَ الروح / وراء الخدود والأجيادِ – ص ٢٣».

فالشاعر يؤكّد نبل إحساسه المأخوذ بالخدّ والجيد وما وراءَهما. وتذوّق الجمال بنظر المحلّلين نتاج الحضارة الراقية[٦]. ولذا يمكن للمرء أن يتخذه علاجاً لقلقه

ولاسيّما في عالم النزوات المقموعة. فقوانين الكبت حرمت المرء ما اعتاده من المتع الفميّة التي أصبحت ذكرى في خيال الحالم، على نحو ما أكّدته والدة هند عندما استرجعت ماضيها النديّ: «عرفْتُهم واحداً واحداً / وذقتُ الذي ذقتهِ مرّتينْ – ص ٢٠١». هذا الهوس بالمذاق مردّه إلى إيروسيّة الإثارة الفميّة، وقد ارتبط بحاسّة الذوق التي يعدّها العلماء أولى الحواس الخمس وأعرقها في الوجود[٧]. وهذه العراقة أثّرت في نتاج الشعراء العاشقين، فوصمت صورهم الخياليّة بتاريخ فردوسهم المفقود منذ صدمة الولادة بلغة أوتو رانك[٨]. ففي الطفولة الأولى عرف الإنسان ملذّات الوضع النرجسيّ وارتاح للعلاقة الذوبانيّة بعيداً عن القلق والجوع والحرمان. ولعلّه من أجل ذلك سمعنا الأخطل الصغير متحسّراً في مأزق شبابه، على نعيمه الذي طواه تعاقب السنين وتقدّم العمر.

ففي حديثه عن معاناة القمع، يشير من طرفٍ خفيٍّ إلى حرمانه رشف الشهد، بعدما اعتاده في زمن الفراش الدافئ والمهد الهادئ. وآية ذلك قوله بطريقة غير مباشرة على لسان الحبيبة / الوردة: «لا النحل يرشف شهدي ولا الفَراشْ / وكان جيدي وخدّي لها فِراشْ – ص ١٩٠». فالشاعر بعد انفصاله عن فردوسه وجد نفسه سجين الأصول والقوانين التي لجَمَت الساقي، فما أترع الكأسَ ولا سكب الرّاح المضمّخ بالعبير: «أفدي الشفاه التي شاع الرحيق بها / وهمَّ بالكأس ساقيها وما سكبا / أأمنع الشفةَ الدنيا ولو طمحتْ / نفسي إلى شفةِ الفردوس ما انحجبا / ويُمطر الضَّيْمُ في أرضي وأشربهُ / وكنتُ لا أرتضي أن أشرب السُحُبا – ص ١٩٣». فالفردوس الذي حباه نعمةَ الشبع والارتواء أيام انطوائه في أحضان السحب الدافئة، لا يزال يترجّع صداه كلّما أحسّ بالعطش أمام الكرمة الغاوية وعصيرها الكامن في العناقيد. حتى سمعنا صاحبنا يهتف في قصيدته «الشفاه الكسالى»: «واسكبْ على راحتيها روحَ عاشقها / وقصَّ من شفتيها الشِعر والعنبا – ص ١٩٣». فعصير العنب عند الأخطل الصغير مزيجُ الشِّعر في كأس الخلق والإبداع. فكأنّ الشاعر هو الرضيع الذي جمع بين الغذاء والمتعة. فكان المعجزة التي وحّدت بين الروح والجسد ومزجت بين الماء والخمر.

ولكن حياة الطفولة ليست أبديّة بل هي فسحةٌ زمنيّة لا بدّ من تجاوزها الحتميّ. فالمرء لا يستطيع أن يظلّ دوماً ولداً صغيراً، لأنه مضطرّ أخيراً إلى الرحيل كي يغامر ويخاطر في أرجاء الكون المعادي[٩]. وتلك هي مغامرة الواقع التي يعانيها المهاجر بعيداً عن مأواه الأصيل. ولا ريب في أنّ لهذا البعد جرحاً يوقظ في نفس صاحبه آلام الفراق حتى ليصبح في ضياعه ضحيّة قلق الهجر. فالذي أدمن علاقة التدامج Symbiose بين الأمومة والطفولة لا يمكن أن يتخطّى حدود فردوسه الوهميّ حيث العواطف والطمأنينة والغذاء. ولذا ترجم الأخطل الصغير معاناة المهاجر وذيول مأساته من خلال الزغاليل التي افتقدت الحماية وإكسير الحياة: «تلك الزغاليل التي غادَرْتها / جفَّ النديُّ ومات عنها المرضعُ / لا الريش مُكتملٌ ولا أوكارُها / خضرٌ ولا السجعُ البكيُّ يشفَّعُ - ٢١».

صحيح أنّ شاعرنا يتحدّث عن موضوع الهجرة التي مُني بها لبنان في مرحلةٍ معيّنةٍ من تاريخه، ولكنّ أسلوبه ينبعث من معاناة واعية وتجارب طفوليّة أمدّت صاحبنا بمشاعر كامنة فيه منذ الصغر. يقول فرويد: «إنّ الحدث الراهن المهمّ، يوقظ في الشاعر ذكرى حدث من الماضي، ينتمي غالباً إلى الطفولة[١٠]. ولا نخرج من هذه الرؤية عندما تطالعنا قصيدة الشاعر في ابنته «وداد» وهي في العشرين من عمرها. فهو يرسمها بما ألفه من ألوان النساء الفاتنات وبما يشعر إزاءهنّ من رغبةٍ واشتياق، متأثراً بالمرحلة الفميّة التي هَيمنت على أشعاره. حتى إنه شبّه ابنته بقصب السكّر وما فيه من عُقَدٍ رخصةٍ وطريّة (ص ٨٥). وكذلك الأمر في حفيدته «ندى» التي جسّدت أمامه بسمةَ الورد وقبلةَ الأرواح «رضابُها للحميّا / والخدُّ للتّفاحِ / كم من وشاحٍ كساها / الجمالُ كم من وشاحٍ - ص ٢٩». وربما كانت لفظة «وشاح» الذي كسا جمال الحفيدة، ذاتَ دلالة نفسيّةٍ تنمُّ على المكبوت في مخيّلة الشاعر. ولذا استخدم في القصيدة «رضاب الحميّا وتفاح الخدود» وهما صورتان منسجمتان تماماً مع «الثنايا العِذاب» التي سلسلت الخمر من فم الفتاة، حتى سمعنا الشاعر يهتف قائلاً: «الله الله لمّا / عضّتْ على العُنّابِ - ص ٢٩».

فهذه الأبيات واضحة التعبير عن نمطه الفميّ الذي يستخدم المخزون في اللاّشعور. فإذا نتاجه الفنّي حصيلة طبعه الذي كشف عن هويّته، فبدا شاعرنا من الذين يعانون التثبيت في المرحلة الفميّة. وربّما علّلنا بذلك بصمات غريزته الجنسيّة التي انتقدها بعض الباحثين في قصيدة حفيدته. كأن يقول أحدهم إنّ الشاعر مزج الحسّيّ بالنفسيّ ولم يوفّق. لأنّ من كانت في الخامسة من عمرها لا توصف بما يقالُ عن الفتاة في العشرين أو المرأة الحبيبة الغزلة[١١]. والحقّ أنّ صاحب هذا الرأي، مع أنّه ذكر امتزاج الحسّي بالنفسيّ، أغفل الحوافز النفسيّة ودورها في عمليّة الإبداع. فالأخطل الصغير من شخصيّات المرحلة الفميّة والتي توقّف فيها قَدْرٌ كبيرٌ من طاقة الليبيدو. وقد قسم كارل أبراهام هذه المرحلة إلى اثنتين. الأولى وفيها يجد الطفل لذّته في الرضاعة. والثانية، وفيها يجد لذّته في العضّ[١٢]. ولا شك في أنّ المرحلة الثانية تتميّز بالساديّة. فهل معنى ذلك أنّ الأخطل الصغير حين كتب الشعر في حفيدته، صَدَر عن ساديّة العضّ؟.

الواقع أنّ شاعرنا نادراً ما صوّر العضّ والقضم. فلو تصفّحنا ديوانه لما طالعتنا هذه الظاهرة إلاّ لماماً. ومعنى ذلك أنّ الشاعر بريء من العدوانيّة، يتحلّى بمزاج قلّما ظهرت فيه عبارات الافتراس والنّهم. ولذا كانت ساديّته ضئيلة، وإن طالعتنا مثلاً في أشعاره حيث يقول: «وهذه القُبل السكرى التي التهمتْ / جيدَ الأزاهر، مَنْ أوحى لها النَّهَمَا؟ – ص ١٢٣». فصاحبنا وإن أطلق عنان نزوته في تصوير القُبل النهمة والتهام جيد الحسان الوهميّة، لا يمكن عدّه من فئة العدوانيّين. فهو لا يتفجّر كالأنياب المفترسة بل يكتفي بالتساؤل عمّن أوحى إلى الشفاه بالنّهم. فكأنه يستغرب هذا الواقع من التطوّر الليبيدي في المرحلة الفميّة الثانية، وهي مرحلة هامشيّة إذا ما قيست بسمات الشاعر النمطيّة. وربما طالعتنا ذروة غضبه البركاني في قوله الشهير: «لم يكن لي غدٌ، فأفرغتُ كأسي / ثم حطّمتُها على شفتيّا – ص ١٤٢».

فالشاعر الحنون خفّف من عدوانيّة العضّ بالأسنان، ومنع الساديّة من تفجير طاقتها عن طريق تحطيمه الكأس على شفتيه تفريغاً لأحزانه وتنفيساً لأزماته. غير أنّ

ميلاني كلاين ترى خلافاً لكارل أبراهام أنّ المرحلة الفميّة منذ بدايتها، تشكّل لحظةَ التصعيد الأقصى للساديّة الطفليّة التي تهدف إلى تدمير الموضوع أو التجاذب الوجداني في التعامل معه[١٣]. وربما انطبق هذا الرأي على الشاعر في تحطيمه الكأس على شفتيه، متوخّياً تدميرها والخلاص من أذاها. والحقّ أنّ الشخصيّة الفميّة بنظر المحلّلين، وإن عراها الاكتئاب حيناً وازدادت تأزّماً أحياناً، تظلّ رمز الكرم والسماحة والنزوع إلى التفكير الراغب والاتجاه نحو الطبيعة المتفائلة[١٤]. وقد عزا أديب مروّة ترنّم بشارة الخوري بالجمال إلى رقّة طباعه ولطف شمائله، حتى عُرِف برقّته وكان «كالطيف في الحلم لا تكاد تتلمّس معالمه ورسومه»[١٥].

فالشخصية الفميّة تنزع إلى الإبقاء على الفم بوصفه لا شعوريّاً المنطقة الشبقيّة الأولى، كما تسعى إلى الارتباط بالأمّ عن طريق التثبيت الثَّدْييّ. وينتج عن ذلك تعرّضها لنوبات متبادلة من الأمزجة الشديدة الابتهاج أو الأنماط العميقة الاكتئاب. ولئن كان تحطيم الكأس يعكس الساديّة الفميّة طلباً لتدمير الموضوع، فإنّ تبعثر الشظايا على شفتَي صاحبنا يعكس جانباً من مازوشيّته التي ارتاح إليها بسبب تجاذبه أمام الموضوع والترجّح ما بين الرغبة والرهبة. وهذا ما يفسّر فكرة الانتحار التي خلعها على الورد: «قتل الورد نفسه حسداً منكِ / وألقى دماهُ في وجنتيكِ – ص ٣٧». وقد صرّح بعض الباحثين أنه لا يرتاح إلى هذه الصورة، لأنه لا يريد أن يُلصق بالورد الجميل غريزة القتل والحسد[١٦]. والحق أنّ هذا الانتقاد يتجاهل حوافز اللاّوعي التي أملت على صاحبنا صورته النفسيّة. وهي حوافز تقارب عدوانيّة الإنسان المحروم الذي عانى لجم الغرائز وقمع الرغبات. ففجَّر طاقته التدميرية في ذاته لعجزه عن تفجيرها في موضوعٍ خارجيّ. وهل الورد الذي قتل نفسه حسداً غير نسخةٍ من انتحار العاشق المقهور؟ ولعلّه من أجل هذا العطش القاهر سمعناه يقول في تراتيل المغيب: «نحِّ هذي الكأسَ عنّي / واسقني هذي الشفاهْ – ص ٢٠٣».

فهو دائم التجاذب لا يستقرّ على قرار. تارةً يقرن الكأس بالشفاه، وطوراً يفصل الكأس عنها. فكأنه يرتشفها مرّةً كبديل عن القبلة، أو يقصيها عنه رغبةً في ارتشاف

ثغر الحبيبة. ولكنه في كل الأحوال يستخدم إواليّات دفاع مؤاتية، كأن يتماهى بالآخرين أو يتراءى في ملامحهم وهويّتهم. والطريف أنّ شاعرنا غالباً ما تجاوز حدود البشر إلى الكائنات الجامدة Inanimés، فتداخل بها، إمّا عن طريق الإسقاط، وإمّا بواسطة الاجتياف .Introjection مثال ذلك ما عاناه من علاقات هواميّة مع العناصر الكونيّة من جماد ونبات وحيوان. الأمر الذي جعله يثق بها وبما توحي إليه من خيالات مُحبَّبة، فيما يصدمه الواقع بحقيقته المؤذية وخيانته لرغباته وطموحاته. من هنا قوله في علاقته بالقمر: «قد وفى بموعده / حين خانت البشرُ – ص ٢٦». فلا غرابة إذاً أن نراه يرسم التواصل الجنسيّ بينه وبين العناصر الطبيعيّة. كأنْ يدوّن ارتشافَه ابتساماتِ الزهر بلوحةٍ فنيّة عبّرت عن ورود الجنائن في الجبال بصورة العذارى الطاهرات اللواتي عراهنّ الحياء والخجل: «أزاهر في حنايا السفح وادعة / من الحياءِ على أهدابها بللُ / رشفتها بسماتٍ من مناهله / عذراء يرشح منها الطهر والخجلُ – ص١٦».

ولا عجب أن يتساءل القارئ عن خجل العذارى ما دام صاحبُنا قد نعتهنّ بالعفّة والطهارة. والجواب في أكبر الظنّ مرتبط بنزوات الشاعر اللاّواعية، لأنها تُسقط مشاعر الذنب التي انبعثت من أعماقه الدفينة منذ الطفولة، وذكّرته بالنزوات الأوديبيّة والعلاقات المحرميّة. هكذا أصبحت المرأة بنظره صورةً من الأمّ العذراء مرّةً، ونسخةً من الأمّ المومس مرّة أخرى.

ب - فردوس الأجنّة والبراعم:

فالأمومة في شعر الأخطل الصغير ذات دلالة بعيدة المغزى. صحيح أنّ طفولة شاعرنا ليست واضحةً للباحثين، إلاّ أنه يكشف علاقته بالأمّ من خلال حديثه عن زياراته الدائمة لوالديه، و تركيزه على أمّه كما في قوله: «وما إن يُحسّا وقع أقدامي حتى تصيح أمي: هذا بشارة. وتركض اليّ وتشمّني كما تشمّ البقرةُ ابنها»(١٧). ولا ريب في أنّ هذا العناق الشمّي يُلقي ضوءاً على العلاقة بالأمّ ودورها في تشكيل طبع ولدها. وليس غريباً لهذا الطبع أن يرتاح للطبيعة التي تراءت له بديل الأمّ. وهل نسينا

أنّ المرأة التي أحبّها وتزوّجها قد أسهمت فيها أزمتُه الأوديبيّة، يوم طاردته السلطةُ العثمانيّة، واضطرّ إلى أن يختبئ لدى صديق له في ريفون[١٨]؟ وفي غمرة هذا القلق أُغرمَ بشقيقة صديقه التي أعادت إليه ارتياحه في إطار الطبيعة الرِّيفونيّة. فالطبيعةُ والأمُّ والزوجةُ، ثلاثُ دلالاتٍ لها أبعادُها النفسيّة. وطبيعيٌّ بعد ذلك أن ترتدي الأمومةُ في الشعر ثوب الطبيعة عموماً، وحلّة الضفاف خصوصاً، على نحو ما ورد في تساؤلات الأخطل الصغير: «سلْ ضفاف الهوى أأنبتنَ غصناً / كحبيبي أو طائراً كفؤادي / كلّما هلهل الأغاني عليها / قبّلته وأنكرتْ كلَّ شادِ – ص ٢٣».

فشاعرنا يرتاح إلى التماهي بالطير المغنّي لأنّ أشعاره شبيهة بالأغاريد التي جعلت ضفاف الهوى تعانقه وتقبّله مُؤْثِرةً شدوه على سائر المغنّين. فكيف لا يتحوّل طائراً مولعاً بلثم الوريقة الخضراء ونقر الزهرة الحمراء، طالما الطبيعة راضية بهذا الوصال تاركةً لأبنائها متعة الطعام والشراب، كما هي حاله في قصيدة «صدّاح» حين يقول: «صفِّق كما شئتَ بهذا الجَناحْ / فلا جُناحْ / وشمَّ خدَّ الزهرات الصّبَاح / فهو مُباحْ – ديوان الهوى والشباب – ص ٤٠». فالارتماء بأحضان الطبيعة يحرّر شاعرنا من حواجز الكبت ويشرع له أبواب الجنّة الملأى بالينابيع. وآية ذلك حريّة سلوكه على ضفاف من عبير وراح، عندما طالعته صورةُ التوأمين في صدر الأنوثة: «بروحيَ ذانكما التوأمانِ / على ضفّةٍ من عبيرٍ وراحْ / كأنّ لسانهما الأحمرينِ / بُريعمةٌ... أثخنتها الجراحْ – ص٤١». فتوأما الصدرِ المعطّر يشدّان صاحبنا بلسانيهما الأحمرين اللذين أثارا فيه حرارة المشاعر مقرونةً بدم الجراح.

وهذه اللوحة الحمراء الدامية لا تنفصل عن رغبات شاعرنا الفميّة، لأنها تتوقّف عند «بُريعمتَينِ» تتوق لهما شفتاه. ولطالما رسم الأخطل الصغير اشتياقه الدائم للثم الوردة خالطاً بين الثغر والزهر. وليس أشهر من هذا البيت دليلاً: «والفراشات ملّت الزهر لمّا/ حدّثتها الأنسامُ عن شفتيكِ. ص ٣٧». فهو يجعل الشفاه بديلاً من الزهر حتى إنّ فراشات الفضاء التي أسقط رغباته عليها ما عادت راضيةً بغير امتصاص الشفتين وارتشاف ثغر الحبيبة. فقوانين الطبيعة عند الطيور تبدّلت لأنّ الأجنحة ما

عادت محوِّمةً كسابق عهدها في بساتين الأرض، بل أصبحت مولعةً بتقبيل فتاته على نحو ما يعانيه الشاعر ليل نهار. وكذلك حال النجوم التي ذهلت بمنظر سلمى الكورانيّة حتى أنّ كوكباً مجاوراً غرق في بحار الهوى حين أبصرها: «وكان بالقرب منها كوكبٌ غزلٌ / يُصغي، فلّما رآها سبَّح اللهَ / وراح يُقسم أنْ لا بات ليلَتَهُ / إلاّ على شفتيها لاثماً فاها – ص ٤٣».

جليٌّ أنّ ليل الكوكب يزيده احتلاماً واشتياقاً إلى ارتوائه باللّثم والتقبيل. فشهوة الثغر هاجسٌ لا يفارق شاعرنا مدى حياته. وبدهيٌّ أن يوصَفَ الأخطل الصغير بالثابت على المرحلة الفميّة رغم نموّه وتقدّمه في عمر الزمن. فتراكم السنوات لا يعني الشبع والاكتفاء. ومهما تظاهر شاعرنا برصانته وترفعّه عن الشهوات، يظلّ في باطنه كما كان في أمسه البعيد. ولعلّه قصد نفسه حين قال هذا البيت: «لا يخدعنّك منه مظهرُ هادئٍ / فالبحر أهدأهُ المخيفُ الأقتمُ – ص ٢٦٦». وهذا يقتضي تحليلاً يتجاوز الملامح الخارجيّة في مجتمع الناس. والواقع أنّ النزوات الجائعة يصعب لجمها في بيئة الحضارة حيث تتحكّم القوانين والأعراف، ولذا طالعنا الجوعُ والعطش في أغلب القصائد التي اقتصرت على جمال الأنثى. وكيف تشبع الشفاه حين يخبرنا الأخطل الصغير أنها تلتقي فيما بينها في الضباب على غرار قوله: «عندما الليل احتوانا / كيف سالت دمعتانا / وتلاقت شفتانا / في الضبابْ؟/ كَذَبَ الواشي/ وخابْ – ص٥٧».

فاللقاء الذي يتمّ في الضباب هو نسخةٌ من سراب الحالمين. وقد صرّح الأخطل الصغير مراراً بأنه طيفٌ من خيالات اللّيالي، يُرخي دائماً على الصحراء وشْياً من هُوامه (ص ٥٧). وهذه التوشية نابعةٌ من هاجس الفم العطشان الذي لا يرتوي. ونادراً ما اختفت مفردات الثغر من أشعاره. مثال ذلك هذه الأبيات المتتالية في حديثه عن «الفِردوسي»: «هل للأزاهر عن أمّاتها خبرٌ / عن شاعرٍ سكبَ الأطيابَ في فيها / وألبستها صباغَ الخلدِ ريشتُه / فافترّ عن ألف لونٍ في ذراريها / زهرُ الطبيعة يبقى في أماكنه / وزهرُهُ في فم الدنيا وأيديها – ص ٦١». فالشاعر المبدع يتدفّق طيباً لا

ينصبُّ في نظر صاحبنا إلاّ بثغر الأزاهر النائمة على صدور أمّاتها. وهذه الأزاهر الرضيعة لا تظهر نشوتها إلا بافترار الشفاه المصبوغة بألف لون. حتى إذا شاء تفضيل الفنّان على الطبيعة لجأ مرّةً أخرى إلى صورة الفم الذي التقط القصائد، بينما ظلّت أزهار الطبيعة مرميّة في العراء.

وقيمة الفم عند بشارة الخوري تتجاوز قيمة الحقل السابح في العراء. من هنا كانت القبلة في رأي الأخطل الصغير نموذجاً لرسالات الهوى بين العاشقين: «رسالةٌ من فمه لفمها / كذا رسالات الهوى تُختَصَرُ – ص ١٣١». ولا ريب في أنّ الضغوط الكثيرة جعلته يحلم «بالاختصار». فتراكمُ المكبوتِ يولّد تعقيداً في النفس يُرهق الشاعر، فلا تعود قادرةً على التعبير. من هنا راح شاعرنا يتمثّل اختلاس القبلة على نمط العصافير، كأنْ يشبّه «عمر ونعم» بمنقارين متقاربين «يختلس القبلةَ من مبسمها / هل تعرف العصفور كيف ينقر؟ – ص ١٣٠». ولا شكّ في أنّ ظاهرة الاختلاس تكشف صعوبة النوال واستحالة الوصال. فالذي ضبط غرائزه حكم على نفسه بالحرمان زمناً قد يطول ويتخطّى مرحلة الشباب. ولذا تراودُ صاحبنا من حينٍ لآخر فكرةُ القُبل المختلسة ونقرةُ العصفور التي حسد الطيورَ عليها.

وربما كانت إواليّة الإسقاط خير مساعدٍ له كي يرطّب حقل أيامه ويحقّق شيئاً من أحلامه، كما هي حاله عندما دخل زاهرةَ الرُّبى مشتاقاً إلى تقبيلها: «لم أنسَ حين دخلتُ روضكِ غدوةً / والزهرُ بين مزرّرٍ ومشقّقِ / فقطفتُ أول قبلةٍ من وردةٍ / ورشفتُ أول مبسم من زنبقِ – ١٦٥». ففي بيت واحد جمع صاحبنا مفردات فميّة كشفت عن قبلةٍ رافقها ارتشاف الشفتين وتدفُّق العطر النابع من ابتسامة ثغرٍ زنبقي. ولا ريب في أنّ وصفه للقبلة بأنها الأولى وللمبسم بأنّه الأوّل، يفسِّر هُجاسه النابع من تاريخ سنواته العطاش. صحيح أنّ بداية العلاقة أعذب مذاقاً من الزمن الرتيب، ولكنّ المحصور دوماً ببدايات الوصال، لا يعرف الغذاء الشافي ولا الشبع الكافي. لذلك يظلّ مولعاً بظاهرة الخطف والقطف. واسمعه كيف يرسم حالة الروض وهو يصغي لصوت المطربة أسمهان: «يكاد يُفتنُ مثلي ثغرُ وردتهِ / فيخطف اللحنَ قبلي من فم الشادي – ص ٩٨».

فثغر الوردة مفتونٌ مثله باللّحن. وفي هذا الافتتان اختزالٌ لطاقة الأذن التي ذابت في حاسّة الذّوق بعدما خطف الثغرُ لحن الحبيبة من فمها. ومعنى ذلك أنَّ القبلة التي يهجس بها الشاعر، تجسّدت في التصاق ثغر الوردة بفم المغنّي. وهو التصاقٌ مُغتصِبٌ يخطف بسرعة البرق من شاعرنا ما سبق أن تمنّاه خياله الحالم، وعجز عن تنفيذه بنفسه. ولا ريب في أنّ لفظة «قَبْلي» في عجز البيت، الموازية لكلمة «مثلي» في صدره، تكشف عن إحباط صاحبنا الذي يشكو من منافسة الآخرين له، مُظهراً غيرته وعجزه عن خوض السباق.

وهذا ما يفسّر رأي نسيب نمر القائل عن بشارة الخوري: «يشتدُّ به الهيامُ والحبُّ عندما تتركه فاتنته لتلحق بحبيب آخر»[١٩]. وهو رأيٌ مماثلٌ لقول مارون عبود: «إنه يجيد الغزل على النمط القديم ولا سيّما إذا حُرم»[٢٠]. والحقّ أنّ اعتراف مارون عبود بجودة شعر الأخطل الصغير إذا حُرم الحبيبة، ينفي عن شاعرنا آفة التقليد المتّبع في غزل التراث، لأنَّ حرمانه معشوقته حافزٌ متفرّد المعاناة. وهذا التفرّد يجعل التعبير عن حوافزه خلقاً مبدعاً، ينمّ على تجربة شخصيّة صادقة. وأما رأي نسيب نمر فيؤكّد شعور العاشق بالخصاء عندما تهجره الحبيبة إلى رجلٍ سواه. فأزمة العاشق حينذاك لا تقف عند خسران موضوعه بقدر ما هي عقدة خصاء تطعنه برجولته.

وطبيعيّ لهذا الشعور بالضآلة أن يلتمس ذراً لظمئه الدائم وبحثه المستمرّ عن قطرةٍ من الشراب: «وملامــةً يا قطرُ إنْ / أنا راقني فـأمَــمْتُ وِردكْ – ص ١٢٨»: فارتشاف القطرات وورود منابع الماء هما جوهر الرغبات التي انحفرت في مخيّلة النمط الفميّ، حتى إنه خشي ملامة المراقبين أمام التثبيت على مرحلة الامتصاص. وهذا التثبيت مردُّه إلى استمرار النشوة التي عرفها منذ طفولته الأولى وبقيت منقوشةً في نزواته اللاّواعية. وربّما كشف من حيث لا يدري عن هذه المعاناة حين تغنّى بحلاوة القبل القديمة: «ما كان أحلى قبلاتِ الهوى / إنْ كنتَ لا تذكرُ فاسأل فمكْ – ص ٣٠٠». وليس أوضح تعبيراً عن العقدة الفميّة، من مخاطبة الثغر واتخاذه شاهداً على حلاوة القبلات الماضية. فالطفل حين يتابع نموّه ويبلغ مرحلة الرشد يتناسى ما اعتاده في بدء

حياته من متع المصّ والارتشاف أو القضم والمضغ والعضّ. ولكنّ الذكريات تبقى عالقةً في الشفتين تثير فيه ما طواه الزمن وغطّاه بستائر التقاليد. ولعلّ هذه الإثارة اللاّواعية وراء «جَنْسَنَة "Sexualisation الكون وتحويله بيتَ هوى، يداعب فيه العاشق حبيبته لمساً ولثماً وتقبيلاً وارتشافاً.

ولا شك في أنّ تحليل هذه الأعراض الجنسيّة، تُوقفنا على مشارف علاقةٍ جسديّة لا تتعدّى المداعبات الحالمة والملامسات الناعمة. وليس أبلغ من هذا البيت تأكيداً على شعوره بالخصاء: «وإذا ما رمتُ قبلةً من حبيبي / عثرتْ قبل لمسها شفتيّا – ص٢٦٠». وربّما فسّرنا بذلك عطش الشاعر الدائم وجوعه المستمرّ. وآية ذلك أنّ شهواته بقيت مكبوتة ولم تبلغ الغاية المرجوّة. ولذا تراءت له الكرة الأرضية وما يحيط بها من غيومٍ صافيةٍ، رمزاً لمأوى الأمومة حيث ينعم الطفل بالسكينة والأمان. كيف لا؟ وصورة الغيمة تمثّل القبّة المصنوعة من حرير: «الغيمة البيضاءُ مثلُ القبّة / كأنها من الحرير جُبّة / تضمُّ أعناق الربى وتلثمُ / فليس إلاّ شفةٌ ومبسمُ / وساعدٌ من الضحى مفتولُ / تغمره بالقبل الحقولُ – ص ٢٨٤».

فالذي يتأمّل مفردات هذا المقطع، يتأكّد من أنّ القاسم المشترك بين أعناق الربى واللّثم والشفة والمبسم والمعانقة بالقبل، قد أصبح لازمة القصائد عند الأخطل الصغير. فنادراً ما سها عن هذه الرسوم الفميّة لأنها تكشف حالة نكوصه الدائمة نحو الطفولة. وهل البياض الذي لوّن الغيمة السماويّة، والجبّة التي بدت رقيقة عليها مثل الحرير، والطريقة التي ضمّت الربى ولثمت الشفاه الباسمة، غير نسخةٍ من الأمّ / الكبيرة، التي عُرفت بحنانها مع قوّة جبروتها؟ فلا عجب أن يُحس شاعرنا بالذنب حين تخطر بباله علاقة مَحْرَميّة Relation incestueuse سعى إليها عن طريق إواليّات دفاع لا واعية. يكفي أن نشير إلى عمليّة التقبيل وما فيها من دلالة جنسيّة لنتبيّن خطورتها بنظر الشاعر، حتى إنه عدّها من ويلات الحرب عند الفتاة الجائعة: «تُلمس النجمةُ في مبسمها / ويُرى ذوبُ الدّجى في المقلِ / فأباحت ثغرها مرغمةً / وهي لولا جوعها لم تفعلِ – ص ٣٢٩».

فصورة الأنثى لا تزال في قصائده الموضوعيّة ثغراً يمثّل الطعام الشهيّ. ذلك أنّ فكرة الاغتصاب ما زالت تلاحقه. حتى إنه جسّدها في الفتاة التي أباحت ثغرها مرغمةً. ولا شك في أنّ هذه اللّوحة مع دلالتها الإصلاحية لا تخلو من هوس الشاعر بالقبلة المخطوفة. مثله في ذلك مثل الطيور الصغيرة التي تحلم باختلاس الرغبات الصّعبة: «خافقاتِ الجناحِ للسفحِ آناً / خافقاتِ الفؤاد للحبّ آنا / فَتُرفُّ الأديمَ تختلسُ الحَبَّ / وتظْما فتقصدُ الغدرانا - ص ٢٦١». فالطيور المحلِّقة فوق السفح تظلّ باحثة عن قُوْتها وسائلةً عن مائها. فالجوع والعطش عنصران جوهريّان من حضارة الشرق المحافظ على تقاليده وأعرافه. ولذا نتج عن هذه البيئة لجام يقمع الحواسّ ولكنّه لا يُلغيها. فطبيعة المرء مشدودةٌ إلى تيّار الشهوة مهما غضَّ صاحبها نظره وصدّ نزوته. وآية ذلك اعتماد الهمس بدل الصراحة كما في قول بشارة الخوري متماهياً بالعصفور: «وهل يذكر الصفصاف إذ نحن عندهُ / وفي أذن الظلماء من همسنا نقرٌ؟ - ص٦٠».

فصاحبنا، على اقتناعه بضرورة الهمس حيناً، يبقى عاجزاً عن لجم فمه التائق إلى التقبيل. وهل استخدامه نقر العصافير مع حبيبته على ضفاف الهوى غير تلبيةٍ لظمئه المقهور؟ ها هو في قصيدته «كيف أنسى؟» يعيد رسم الإطار المناسب لارتواء السنونو المختبئ بعيداً من رقابة الناس: «أفلا تذكرين ذاك الغديرا / والأفانين حوله والزهورا / والسنونو يحدِّث الماءَ همساً / كيف أنسى؟ - ص ٦٩». فالماء، عند الأخطل الصغير، كثيراً ما يترجم موضوعه الحبّي. وليس غريباً ربط هذه الدلالة بحياة ما قبل الولادة، حيث كان الجنين سابحاً في أوقيانوس الرّحم[٢١]. صحيح أنّ الماء يشفي الغليل ويعكس غذاء المرء في مرحلة التكوين، إلاّ أنه أبعد من حقيقة الطعام، لأنه الحالة الذوبانيّة التي تطبع المخلوق حتى بعد أن يُبصر النور. ولعلّه من أجل ذلك رأينا الأخطل الصغير يرسم هذه اللّوحة الموحية التي رأى فيها أزهار الهوى الحالمة في طور طفولتها: «تُحسك بالشادي إذا رقّ شجوهُ / وبالجدول الباكي على الحصباتِ / وبالورقات الخضر فاجأها الهوا / فشدّت على الأغصانِ مرتعشاتِ / وبالشاطئ المغمور بالظلّ والشذا / على حركات الماء والسكناتِ / فتنسكب الأنداءُ بسّامة المنى / على قلبها الصادي إلى القبلاتِ - ص ٢٨٩».

فهذه الأزهار المنتشرة كالأطفال تُحسّ بعاطفة الشاعر الحزين وبرقّته الشجيّة التي تنساب جدولاً باكياً على الحصباء. وليس عجيباً أن يتماهى الشاعر بأزهار الهوى التي عَرَتها دهشةُ الأوراق الخضرِ حين فاجأها الهواء العاصف، فارتعشت هاربةً إلى الأغصان كي تحتمي بها. ولا تبعد الأزهار أيضاً عن سكرة الشاطئ المغمور بحنان الظلّ وعطر الرياحين. ولعلّ شاعرنا تماهى بهذا الشاطئ المرتاح لظلّ الشذا على حركات الماء والسكنات. فالحركاتُ والسكناتُ هنا صورةٌ من الهدهدة التي تساعد الطفل على النوم بعيداً عن الخوف، كما هي حال الأزاهر التي سقتها الأنداء عصير المنى وانحنت على ثغرها الصادي إلى القبلات. ففي هذه اللّوحة إشارات كثيرة لظاهرة النكوص نحو الطفولة حيث النعيم لا يتعكّر بالمفاجآت العارضة.

وقد أثبت المحلّلون نزعة التماهي عند الشخصيّة الفميّة. ولذا تراءى صاحبنا كثيراً في ملامح الأطيار والأزهار التي تسعى دائماً إلى ارتشاف مناهل الغدران: «تسعى الطيور فكلّهن حمائمٌ / حمرٌ على تلك المناهلِ حوَّمُ / سكرى السماع فخافقٌ مترنّحٌ /حول الغدير ومستقرٌّ يلثمُ / ثملت به الأزهارُ وهي أجنّةٌ / وتشوّقت فانشقّ عنها البرعمُ – ص٢٩٢». فهو هنا مرتاحٌ إلى الغابة / الأمّ، حيث الحمائم الصغار تحوّمُ فوق المناهل، والأزهار الأجنّةُ مشتاقةٌ إلى اللّثم، حتى إنّ برعمها انشقّ من فرط شهوتها وتفتّحتْ أكمامها مثل الشفاه المعطّرة. فالثغر عند الأخطل الصغير يبحث دائماً عن ثغرٍ آخر يلتقيه، لأنّ القبلة لا تتحقّق من غير لقاء ثنائي بين الشفاه الأربع. وهذا اللقاء وراء ولع الشاعر بالأفق الساحر الذي عكس فم الحبيبة: «وكم أفقٍ هناك يفيض سحراً / كأنك قد طبعتَ عليه فاكا – ص ٢٣٢».

فلولا القبلةُ التي جمعت بين فم الحبيبة وثغر الأفق، لظلّ صاحبنا مكتفياً بأزاهير الطبيعة وأنجم السماء، ولما اهتمّ بآفاق البحار ذات الشفاه المغرية. ألم يرسل لنا الشاعر هبوط النجمة من فم الأفق إلى ثغر لبنان الذي سمّاه ملعب الأحلام: «من رأى النجمة تهوى من فم الأفق لفمْ / كلّما رفّت على ثغرك باهى وابتسمْ / ملعبُ الأحلامِ ما أحلاك حلوَ المبتسمْ / غرّةٌ من مرح الشلاّل من زهو القممْ – ص ٣١٤»؟ أرأيت كيف أنّ

الأحلام تُسعد شاعرنا، فإذا به يجمع بخياله بين ثغري عاشقين ينعمان بحلاوةِ المبتسم، ويرتشفان منه شلاّل القبل. وهذا الابتسام دليل تفاؤل يردّه المحلّلون إلى الشخصية الفميّة التي يعروها الحزن. ولكنه حزنٌ لا ينتهي بصاحبنا الكئيب إلى حالة العدوان[٢٢].

وإليك ردّات فعله أمام الخيبات، فإنها على كآبة الشاعر لا تتجاوز حدود الإحباط الملجوم والتحسّر البائس كما في قوله: «لمن أزاهر هذا العيد باسمةً؟ / وليس في الروض تسجيع وتغريدُ / بئس الشفاهُ التي تفترُّ باسمةً / وفي الضلوعِ مصاريعٌ مكاميدُ – ص ٣١٩». فصاحبنا رافضٌ واقعه المشوَّه، وغاضبٌ على الشفاه التي تفترُّ باسمةً أمام الوعود الكاذبة. ولا شكّ في أنّ صور الشفاه تلاحقه حتى في قضايا المجتمع. فكأنها الهاجس الذي يستخدمه في مختلف معانيه، كاشفاً حوافزه اللاشعورية. ولولا هذا الهجاس بالشفاه والقُبل والشراب، لما وُلدتْ أغنية محمد عبد الوهاب «يا ورد مين يشتريك – ديوان الهوى والشباب ص ١٥٧» التي شاعت في العالم العربي ورقّصته سنين طويلة. ولذا كان التداعي بين الشفاه والكروم مردّه إلى خيال صاحبنا وما فيه من توقٍ إلى عصير العناقيد وطعم الشفاه: «لنا الكروم فهل في القول من حرجٍ / إذا سألناهمُ: أين العناقيدُ؟ – ص ٣١٩».

جـ- تداعي الشفاه والكروم:

والحقّ أنّ الحرج في تساؤل شاعرنا سببه شعور بالذنب خفيّ، إذ هو محكومٌ في لاوعيه بالتثبيت على الطور الفمي. وأكبر الظنّ أنّ ولعه بالخمر والكأس يرجع إلى تأثير هذه المرحلة الفميّة الأولى في إدمان الكحول[٢٣]. وسواء مارس الأخطل الصغير إدمان الخمر أو لم يمارسه إلاّ في أشعاره[٢٤]، فإنّ موضوع الشراب يغطّي جزءاً كبيراً من ديوانه. وهل أحدٌ يجهل قوله المشهور: «وُلدَ الهوى والخمر ليلةَ مولدي / وسيحملانِ معي على ألواحي / أدبُ الشراب إذا المدامةُ عربدتْ/ في كأسها أنْ لا تكون الصاحي – ص ٢٤»؟.

إنّ الشاعر من حيث لا يدري يكشف حقيقة الإدمان المرتبط بزمن الولادة. فالطبع الفميّ متأثّر بعمليّة الرضاعة التي وهبت صاحبها التفاؤل عن طريق الشبع كلّما جاع. أمّا إذا أُسيء تنظيم الرضاعة، فينتج الإحساس بالحرمان الذي يسم صاحبَه بالتشاؤم[٢٥]. ولمّا كانت أشعار الأخطل الصغير حافلةً بابتسامات الشفاه، فإنّ طبعه جاء أقرب إلى التفاؤل الملحوظ، مهما عانى مآسي الحياة في عالم الكون والفساد. ولا ريب في أنّ الخمر علاجٌ يساعد المرءَ أحياناً على التحدّي والتمرّد والتحرّر، حتى إنه يشجّع المتعاطي على تحقيق ما عجز عنه صاحياً. ولذا سمعنا الأخطل الصغير يستشهد بهذه العبرة: «حكمةُ الدهرِ أن نعيش سكارى / فاجمعا لي الكؤوس والأوتارا – ص ٨١». فهو خلال تعاطيه الكحول، يستطيع الإقدام خلافاً لحالة الانكماش في يقظته. فالقليل من الخمر بنظر المحلّلين يمنح المرء قدرةً على ممارسة الجنس[٢٦]. وقد يكون المتعاطي أجبن من أن يخاطب امرأة بعينها، ولكنّه يستطيع ذلك بعد احتسائه بضعة كؤوس من الخمر. فإذا المنكفئ على نفسه يصبح البطل الذي جسّد نزواته بعدما خلع قناع الحضارة: «فانهبِ العيشَ – لا أبا لكَ – نهباً/ واطّرِح عنكَ وجهكَ المستعارا – ص ٨١».

بَيْدَ أنّ هذا الانفعال يبقى عند النمط الفمي بعيداً من العدوانيّة لأنه لا يتخطّى به مرحلة الانكفاء على الذات، طالما هو مأخوذٌ أبداً بارتشاف رغباته من طريق الحلم لا الواقع. فالشاعر كما يقول: «عمرُهُ فجْرٌ من الحبّ / وليلٌ من شرابْ.../ كيف أصحو؟ خمرتي من شفتيكِ / والمنى تضحك لي في ناظريكِ – ص ٥٦ – ٥٧». ذلك أنّ أمانيه التي يرغب فيها، تأتيه خلال نشوته في الليالي الحمر، وسكرته النابعة من شفتي حبيبته وعينيها الضاحكتين. فخمر صاحبنا يرتشفها من قبلات المرأة كما يقول وليس من دنان الكروم. وغياب ملهمته يردّه إلى الصحو الموجع الذي يحرمه نعمة الوصال: «أتركتَ بَعْدَكَ نشوةً للراحِ / يا ذاهباً ببشاشة الأفراحِ / واليومَ يا كأسي شربتُ بك الأسى/ وأدَمتُ، ثمّ عَجِبتُ أنيَ صاحِ – ص ٩٩».

هذه القصيدة تأكيد لاقتران الخمر بالمرأة. فغيابها عنه صورة من رحيل النديم وفقدان الطمأنينة التي أفرغت الخمر من قدرتها على انتعاشه. فهو على احتسائه

الكؤوس بعد رحيل حبيبته لا يزال صاحياً ومتوجّعاً. ذلك أنّ المسكوب في الكأس من غير شفاه الأنثى يبقى بلا تأثير ولا طعم: «ملأوا كأسيَ خمراً / ليس من خمري ودنّي / وسَقَوا عودي فغنّى / وفؤادي لم يغنِّ - ص ٣٠٢». وجليٌّ أنّ صاحبنا لا يزال متعطّشاً لخمر الشفاه، منتظراً المواعيد الحالمة التي خدّرته طويلاً ولكنّها لم تصل به إلى تحقيق الغاية المرجوّة. ألم يقل المحلّلون إنّ الشخصيّة الفميّة من الصعب إرضاؤها تماماً؟ والسبب أنها غامضة ومطلقة وغير دقيقة وبلا حدود. والموضوع بالنسبة إليها لا يكون أبداً واقعيّاً، بل هو موضوع افتراضيّ بالقوّة لا بالفعل Virtuel، لأنه لا يشكّل مع العالم غير وحدةٍ ذوبانيّة[٢٧]. وأمّا الانشطار بينه وبين العالم فيولّد عنده صراعاً نفسيّاً وأزماتٍ باطنيّة.

إنّ الواقع يتّصف بالدقّة وتحديد المحيط، وهما صفتان نادراً ما اهتمّ الشاعر بهما. فطبعه يَرغب بالمكافآت الكليّة انطلاقاً من مبدأ: «كل شيء أو لا شيء... وفوراً» كما عَهِدَها في زمن النرجسيّة وما قبل الولادة[٢٨]. ولا شك في أنّ هذه الخضّات تحدث فيه نوعاً من الإحباط رسمها تشايخوف في شخصيات كتبه[٢٩]. وهذا ما نسمّيه مأساة النمط الفميّ.

والحقّ أنّ المأساة عند هذا النمط لا تتوغّل كثيراً في العذاب، لأنّ هذا النمط لا موضوعي. فشاعرنا منذ مجيئه إلى هذا العالم لم يستطع الفصل بين الذات والموضوع. حتى حياته في هذا العالم بقيت استمراراً لحياته الجنينيّة التي أسكرتها نشوة الذات مثل العاشقين الذين وصفهم الفرنسيّون بأنهم «يعيشون بالحب والماء العذب». ولا شك في أن الماءَ، على عذوبته، مردُّه إلى الشعور الأوقيانوسي الذي يحيط بالكائن في رحم الأمومة. هكذا يشكّل النمط الفميّ كوناً مغلقاً على نفسه من ناحية حاجاته الغريزيّة، وعالَماً مشرع الأبواب من ناحية قدراته الهُواميّة. غير أنّ اختلاطه بمحيطه يظلّ جاهلاً علاقته الموضوعيّة. فالشخصية الفميّة تغمرها النشوة بالوحدة النرجسيّة، لأنّ الموضوع يشكّل معها كياناً واحداً بلا حدود. ومثلما يشكّل الطفل مع دميته المفضَّلة وحدةً نرجسيّة من الصعب فصله عنها، هكذا يتراءى اتحاد الشخصيّة الفميّة بعناصر

الطبيعة عن طريق الاستدماج Incorporation، لأنّ المرحلة الفميّة برأي إريكسون ترتبط بمنطقة حسيّة لا تنحصر فقط بالفم بل تمتد إلى سائر الحواس، من خلال الوجه والأعضاء الأساسيّة للغذاء[٣٠].

صحيح أنّ الاستدماج الفميّ هو ردّة الفعل الأولى تجاه الموضوعات عامةً، وهو سابقٌ للاستعدادات الجنسيّة والعدوانيّة المتوافرة في المراحل اللاّحقة، إلاّ أنّ الطفل لا يكتفي بامتصاص الأشياء وبلعها، بل هو يرتشف أيضاً بعينيه ما يدخل في حقله النظري. من هنا قول شاعرنا في سياق حديثه عن الكأس: «صبّها من شفتيكْ / في شفتيّا / ثمّ غرِّق ناظريكْ / في ناظريّا – ص ٢٤٥». فالشاعر يجمع بين حاسّتَي الذوق والبصر ليستدمج في كيانه رغباته المكبوتة، لأنه بفضلهما يستعيد العلاقة الذوبانيّة: «إن تكن أنتَ أنا / وجعلنا الزمنا / قطرةً في كأسنا – ص ٢٤٥». هكذا حوّل العالم المرغوب فيه، قطرةً سرت في عروقه وأنعشت حواسّه. كل ذلك بفضل «دولة الماء» التي ترمز في شعره إلى الأمومة ذات القدرة الكليّة:«دولة الماءِ ولا تجري إذا / لم تشائي قطرةٌ في جدولِ – ص ٣٢٢».

فالشاعر الفميّ يسعى إلى امتلاك الكون وابتلاعه حتى بعينيه. ولذا عكست أشعاره رغبته الدائمة في تعرية الطبيعة وقد جسّدها بالعذارى: «واجلواها دنيا ممتّعة الحسنِ / كما تجلوانِ إحدى العذارى – ص ٨١». يكفي أن يذكر جلوة العذارى ليظهر ولعه بالأنثى وما تثير فيه من رغبات. وجلوةُ العروس عند العرب تثير فضول الرجال. فجميل بثينة دوّن ذلك ببيتٍ من الشعر مشهور: «ما أنسَ لا أنسَ منها نظرةً / بالحجر يومَ جلَتْها أُمُّ منظورِ». ذكروا أنّ مصعب بن الزبير سأل أُمَّ منظور: «كيف كانت تلك الجلوة؟ ولمّا روتها له قال: أُقسم عليكِ ألا جلوتِ عائشة بنت طلحة مثل ما جلوتِ بثينة». ففعلتْ. وركب مصعب ناقته وجعل ينظر إلى عائشة بمؤخّر عينه كما فعل جميل مع بثينة[٣١].

فالأخطل الصغير مشغول إذاً بجَلْوةِ العروسِ كما هو مأخوذٌ دوماً بالتهام الجَمال عن طريق البصر، فضلاً عن حاسّة الذوق. يقول موضّحاً أرقه الطويل: «نام الجميع ومقلتي / يقظى تجول مع الظّلامْ – ص ٩٥». وهذه المقلة اليقظى ترافق لهفة الشفتين

إلى ثغر الحبيبة مستخدمةً حاسّة النظر في احتواء الألوان المغرية. وهي ألوان تسهم في ارتواء العاشق العطشان. فالظمأ الذي عاناه صاحبنا أوحى إليه رؤيةَ المياه المتدفّقة في عيون الحبيبة، فيما هو يشكو حرقة العطش وصعوبة الارتواء: «كيف يشكو من الظما / من له هذه العيونْ؟ – ص ٢٩١». فنضارة العيون الزاهية في وجه ملهمته، أيقظت في نفسه الرغبات الملجومة ودعته إلى مقارنة صارخة بين افتقاره الدائم إلى الشراب الشافي، وغنى حبيبته المتنعّمة أبداً بمياه عينيها الجميلتين. وهذه المقارنة بليغة التعبير عن عمق آلامه وخصب خياله خلافاً للقائلين: «إن وصفه للعيون، سواء ما جاء به من عنده أم ترجمه عن الشاعر الفرنسي سولّلي بريدوم، وصفٌ رتيب ليس فيه الحرارة والروح، لأنه لم يروِ شيئاً من حديث العيون ولم يفضِ بشيء من أسرارها أو يترجم معانيها»[٣٢].

وربما افتقر هذا الكلام إلى التحليل الوافي لأنه يفصل ما بين الشاعر ونتاجه. فتصاوير العيون في ديوان الأخطل الصغير حافلةٌ بالعطش والجوع اللذين يعانيهما النمطُ الفميّ، خلال استدماج موضوعاته بحاسّة النظر، فضلاً عن سائر الحواسّ من ذوق وسمع واحتكاك جلديّ جذّاب. وطبيعيّ لصاحب العيون العطشى أن يغدو مولعاً بالشواطئ وأن يؤثرها على الجبال. والسبب في رأيه عائد إلى الغيد الفاتنات، إذ هنّ يرتدين كساءً في الأماكن الجبليّة، بينما يخلعنه في الشطوط الساحليّة، حيث يسبحن بلا ثياب: «إذا أرتكَ الجبالُ الغيدَ كاسيةً / فالشطّ أذوقُ منها حين عرَّاها – ص٤٣». فكأنّ صاحبنا يصدر عن عاطفة الكون بجباله وشواطئه مثنياً على ذوق السواحل التي جرّدت الحسان وعرّت أجسادهنّ. كل ذلك لأنّ في مقلته شَبَقاً جنسيّاً لا يعرف الشبع. وهذا الجوع الدائم مردُّه إلى عجز النمط الفميّ عن تحقيق غايته أو متابعتها إلى آخر المطاف. وربما فسّرنا بذلك قوله الشهير الذي ربط ما بين النظر الجائع والعشق الدائم:«إن عشقنا فعذرنا/أنَّ في وجهنا نظرْ – ٢٩١».

من هنا كانت متعة صاحبنا في استسلامه لعقدة النُّظار Voyeurisme التي يعانيها أكثر الفنانين، نتيجة تسامي هذا[٣٣] الميل في النواحي الفنيّة. وهي متعة لا تنقذ

صاحبها من معاناته لأنها تكتفي بالخطوات الأولى من غير المضيّ نحو النجوم. وربما دفعه الشعور بالإحباط أحياناً إلى مثل هذا البيت: «نَمْ وارعَ حبّاتِ القلوبِ ولا تكن/ترعى كعيني في الظلام الأنجما – ص ٥٨». فهو يعترف بأنّ مراقبة النجوم أثارت انفعاله زمناً طويلاً بلا جدوى. وأنه يؤثر لو عاد إلى زمن النوم الذي يراه المحلّلون حالة نرجسيّة تعفي صاحبها من الجهد المبذول. ولعلّه من أجل ذلك وصف برترام ليفين Bertram Lewin المرحلة الفميّة بالمثلّث Triade أي:«أن تأكل وأن تؤكل وأن تنام[٢٤]». ولا ريب في أنّ التناقض الظاهر بالعنصرين الأوّلين «أن تأكل وأن تؤكل» يمكن تعليله بانعدام الموضوعيّة .Anobjectal فإذا كان الفصل بين الذات والموضوع مُلغىً، فلا فرق أن تعرف من هو الآكل ومن هو المأكول، لأن الشخصيّة الفميّة كما يقول مارتي وفين Marty et Faine تأخذ وتُعطي. فهي الذات والآخرون. والآخرون هم أيضاً ذاتها[٢٥] . ولذا اعتقد الأخطل الصغير أنّ النوم يريحه من الشعور بالغبن.

غير أنّ المرحلة الفميّة متضاربة في رأي بعض المحلّلين لأنها أيضاً مرحلة اختلاط ما بين الذات والموضوع، حتى سمّاها بالينت «الوحدة الثنائية الجدلية Dual Unity» [٣٦] فلا غرابة أن يصدر عن هذه الوحدة المتصارعة في ازدواجها، مرحلة فميّة يصفها بيير مارتي بالشراهة النهمة، والرغبة المُلِحّة، ونفاد الصبر، وآفة الحسد. وطبيعيّ لهذه الشراهة أن تستخدم العيون في التهام الشهوات المثيرة:«يا وردةً طابت وطبنا بها/أيام نسقيها بماء العيونْ /نحفظ بالاجفان أكمامها/ونَسكُبُ الأرواحَ تحت الغصونْ ـ ص٣٥». فعمليّة السقي والارتواء واضحة ما بين العيون الجائعة والوردة الشهيّة. فكأنّ صاحبنا يشرب الوردة بعينيه، بل إنّ الوردة في نظره تستقي عينيه الدامعتين. وهذا يتّفق والرأيَ القائل بانعدام التناقضات في المرحلة الفميّة. ولا شك في أنّ احتفاظ الأكمام المشتهاة في أجفانه، كنايةٌ عن نُظاره التملّكي Voyeurisme possessif الذي يعني سلب الآخر ما يملكه بالنظر. وكثيراً ما يلجأ النمط الفمي إلى هذه الطريقة لأنها تقتصر على مرحلة تمهيدية من الفعل الجنسي العادي، ألا وهو الإثارة من خلال «البصبصة» بدل امتلاك موضوعه المرغوب عن طريق علاقة جسدية فعليّة وتامّة.

وربما عبَّر الأخطل الصغير عن هذه الحالة في وصفه إحدى المشاهد الثابتة في مقلتيه: «وعيونُ النجوم ترنو إلينا/ولسانُ الدُّجى يكاد يفوهُ/والنسيمُ الخفيف يلهو بثوبينا/كطفلٍ أهلوه ما هذّبوهُ - ص٢٤٦». فعيون الليل التي تراقبه تراءت له شخصاً من الوشاة يكاد يفضح عزلته بحبيبته. وهذا الخوف من الرقابة ينمّ على رغبات مكبوته يرفضها الأنا الأعلى ويقمعها بقسوة جارحة. لذلك اتخذ من الطفل غير المهذّب قناعاً يحجب الغرائز الجائعة في أعماقه. فكأنه يتماهى بالطفل الذي عانى تجارب صغره الماضية كي يحقق نشوة الطفولة، بعدما حجب زمن الرشد عنه أجمل الذكريات.

يقول إيليا حاوي بصدد النجوم الواردة في شعر الأخطل الصغير:«إن الرومنسيين يتداولون النجوم ويُسرفون فيها. فكأنها كوًى من ظلمة الغيب الذي يُحدق بطلسم العالم. أمّا الأخطل فقد توسّلها توسّل الدهشة حيناً، أو للتدليل على شمول تجربته وكلّيّتها. فكأنّ للنجوم يداً فيها واطّلاعاً عليها[٣٧]». ولا شك في أنّ صاحب هذا القول، قارب الصواب في حديثه عن الكوى، وعن اطّلاع النجوم على تجربة شاعرنا، إلاّ أنه لم يتحدّث عن تأثير هذه الرقابة المطلّة على الأخطل الصغير، والتي جعلته في اضطراب يُدنيه من عقدةٍ مَشْهَديّة أثارت فيه بعضاً من القلق والرُّهاب. وطبيعيٌّ بعد ذلك أن يحنّ إلى عهده القديم حيث كان ينعم بالحنان والثروة الهُواميّة:«حبّذا اليوم الذي كنتُ بهِ/ غصناً عند ضفاف الجدولِ/ لي من الأوراق أبهى حللٍ/ ومن الزّهرِ نفيساتُ الحليّ - ٣٣٠».

فحنان المياه الجارية في الجدول، وحيويّة الغصن المتباهي على الضفاف، وتدثّره بالحلل، وتزيّنه بالحليّ، كل ذلك يعكس جنّةَ الماضي البعيد ونعيم الطفولة الأولى. ويبدو أنّ للنسيم دوراً مهمّاً في حياة شاعرنا لأنه يمتاز بجرأة الإقدام التي يفتقدها الشاعر المحكوم بالمبادىء والقوانين والأعراف. واليك هذه اللّوحة التي يرسمها بريشة الهواء العليل:«وأزاح النسيمُ عن صدرها الثوبَ/فلاحا... ولا تقل نهداها - ص٣٠٣». فالذي يصعب على الأخطل الصغير تنفيذه يقوم به النسيم الذي أسقط الشاعر عليه عاطفته المترجمة بالنُّظار التملّكي.

ولو شئنا متابعة الحلول المتأتيّة من المرحلة الفميّة عند الشاعر بشارة الخوري، لطالعتنا أيضاً عمليّة الاستدماج بحاسّة الشمّ التي يملك بواسطتها مبتغاه. فالثغر يستثيره العطر، ولذا حام رحيق البنفسج والخزام فوق الشفاه النابتة في السهول: «أنا ساهرٌ والسهل في / حضن الطبيعة كالغلامْ/يغفو ويحرس ثغره/روحُ البنفسج والخزامْ – ص٩٦». فالعلاقة بين الفم والشمّ واضحة بانجذاب أحدهما نحو الآخر. ولا غرابة في ذلك لأنَّ حاسّة الشمّ ذات جذور جنسيّة تعود إلى بدائيّة الحواسّ. وهي بعد اللّمس أو الاحتكاك[٣٨] تكاد تكون أقدم الحواس في الإنسان. ولذا رفع صاحبنا صوته شاكياً ومعاتباً:«أغضاضةً يا روضُ إن أنا / شاقني فشممتُ وَرْدَكْ – ص١٢٨».

ففي الرائحة إثارة جنسيّة تصعب مقاومتها. وملاحقة الشاعر للروض سببها العطور المتضوّعة مثل الورود المتفتّحة. فكلا الشمّ والنظر متّحدٌ بحاسّة الذوق التي اعتادت اللذّة المتكاملة منذ كان المرءُ طفلاً على صدر أمّه. ألم يقل المحلّلون إنَّ سلوك الطفل الامتلاكي يعتمد الرضاعة وامتصاص الحليب والاقتراب من جسد الأمّ التي جسّدت له الطعام؟ وهل يبرأ هذا السلوك من رائحة الأمومة ونكهة ارتشافها بملء النَّفَس[٣٩]؟ يكفي أن يلامس أحدنا الوردةَ ليستنشق عبيرها ويحتوي أريجها، حتى إذا مات، بنظر صاحبنا، ظلّ محتفظاً برحيقها:«إن كان أحلى الحبّ أول قبلةٍ/ما ضرّه لو مات أوّل عُمْرِهِ؟ / كالزهر مات مكفّناً بأريجه/ ووسيمِ نُضْرَتِهِ ونشوةِ طهرِهِ – ص٢٥٩». وجليٌّ أنّ شاعرنا يصدر عن ذكريات الزمن الأول، وهي نسخة من تجربة الطفولة الأولى التي حفرتها الأيام في أعماقه، وظلّ تائقاً إلى استرجاعها. وهل الزهر الذي مات مكفّناً بأريجه يستطيع نسيان عهدٍ طواه الموتُ الهُوامي؟.

إنه محتومٌ عليه الارتداد كلّما هبّت عليه رائحة الأمس المنقوش في باطنه. مَثَلُه في ذلك مَثَلُ مارسل بروست الذي استرجع زمن الطفولة من خلال مذاقه قطعة المادلين الصغيرة La petite madeleine، وهي قرص حلوى صغيرة، ألف طعمَها طفلاً، منذ كانت خالته «ليوني» تقدّمها اليه صباح الأحد في «كومبريه "Combray"، بعد أن تغمسها في كوب الشاي أو الزيزفون. وقد عبّر بروست عن أثر المذاق والرائحة في

إعادة ذكريات الطفولة حين قال:«ولم تذكّرني رؤية قطعة الحلوى الصغيرة بشيء قبل أن تمَّ لي مذاقُها[٤٠]». فالرائحة والطعام على هشاشتهما، هما في نظره أطول عهداً وأكثر شفافية وأشدّ استمراراً وأوفر أمانة. فهما يظلاّن مدّة طويلة مثل الأرواح يتذكّران وينتظران ويأملان، فوق خراب كل ما عداهما[٤١]. ولا ريب في أنّ هذه الانطباعات تؤيّد نظريّة القائلين إنّ الحواسّ التي يستدمج الطفلُ بها موضوعاتِه تتألّفُ من الأعضاء الأساس في عمليّة التغذيّة. فهي تتناول الذوق والنظر والشمّ كما في شعر الأخطل الصغير: «بيضُ البشائر تندى من جوانحها/ ريحانة السفحِ أو أغنيّةُ النَّهَرِ/ النور والعطرُ رقراقانِ في أفقٍ/من المباسم مَدَّ الظنِّ والنظَرِ – ص٢٩٩». والحق أنّ الخلط بين ريحانة السفح وأغنيّة النهر كما ورد عند الشاعر يؤكّد نظريّة الاستدماج بالحواسّ الخمس بدل اختصارها في حاسّة واحدة هي الثغر.

مثال ذلك الصوت المحبّب الذي يرتشفه الطفل بأذنيه قبل قدرته على النظر. من هنا جوع الشاعر إلى التهام النَّغم لأنه ينتشله من هوّة الانسحاق إلى ذروة الأثير :«همستْ نجمةٌ بأذن أخيها/همس ثغر الندى بِمِبْسَمِ وَرْدِ – ص١٦٨». فالهمس يعكس الوداعة والرّقة وهما بمنزلة مخدّرٍ يُهدي صاحبنا النشوة التي وهبتها له الخمر. ولعلّ ارتباط الهمس بثغر الندى، يكشف أهميّة السّمع إزاء حاسّة الذوق. فالسمع والذوق والنظر تلتهم الهدهدة التي احتضنت الطفل بما يسمّيه بيير–بول لاكاس وجهَ الأُمّ الصائت أو حَمّام الكلمات المُرِنّة[٤٢]. وقد رسم بشارة الخوري واقع هذا الطفل بقوله:«أيها الطائر الذي ألف الروضَ / مقاماً وجاور الأنهارا / وتلهّى حيناً بسقسقة الماءِ / فكانت لشدوه أوتارا – ص١١١».

بَيْدَ أنّ الشخصيّة الفميّة لا تُغفل أهميّة الشفاه في استثمار الصوت والغناء تنفيساً عن المكبوت. ولذا رأينا الشاعر يتماهى دائماً بالبلبل الغرّيد الذي «تتعشّق الأزهارُ عذبَ غنائه/ فإذا شدا فبكلّ ثغرٍ كوكبٌ/والغصنُ والأوراق آذانٌ له / ماذا تُرى فيها النسيمُ يُتَبْتِبُ – ص ١٥٣». فشاعر الأطيار مزهوٌّ بغنائه لأنّ غصون الخميلة تصطفق كلّما سمعته، والأزهار تنتشي كلّما غنّى لها. وطبيعي أن يتوخّى من الغناء

قبلات المعجبين به. وهذا ما يفسّر طلوع الكواكب في الثغور الحالمة بالقبل، وظهور الآذان في الغصون المرتعشة بالنسيم.

فغناء البلبل الشاعر يؤثّر في الطبيعة ويتحكّم في عناصرها، حتى إنّ البلبل الطائر يحسده على مواهبه وقدراته:«كلّما غنّيتُ لحناً في ديار البلبل/سرق اللحنَ وألقاهُ بأذنِ الجَدْوَلِ – ص٢٠٢». إلاّ أنّ هذا النُّفاج لا يستمرُّ طويلاً، لأنَّ الكآبة تلاحقه وتدمغه ببصماتها، حتى نسمعه يقول واصفاً قبر المسلول الذي دُفن في مكانٍ حقير:«متجلّلٍ بالفقر مؤتزرٍ/ بالنَّبْتِ من متيبّسٍ وندي / وتزوره حيناً فتؤنسُهُ / بعضُ الطيور بصوتها الغَرِدِ – ص ٢٤١». صحيح أنّ هذه القصيدة تتناول المسلول ولكنها لا تخلو من إسقاط يُظهر شخصيّة الشاعر من وقتٍ لآخر. وليس غريباً أن يعكس الأخطل الصغير مشاعره إزاء صوت الطيور التي تؤانس المعزول عن محيطه. ذلك أنَّ شخصيّة الفنّان عموماً تتّسم بالانطوائيّة التي تُبعدها عن الاختلاط الكثيف بالمجتمع[٤٣]. ولذا كانت المؤانسة هدفاً ضرورياً لكل مَن عانى الوحدة والعزلة. حتى إنّ صاحبنا يتمسّك بأغصان الشجر لأنها تتهامس فيما بينها كما يقول: «وأكاد أمتشقُ الغصون تشفّياً/لتهامس الأوراق في الأعوادِ – ص٥٢».

د- حنين الجدول إلى البحر.

وقد يكون هذا التهامس نتاج شاعر أسقط رغباته على الطبيعة تشفّياً على حدّ تعبيره. فالذي يفتقده في الواقع يحصل عليه استدماجاً في الهُوام. والاستدماج في الشخصية الفميّة كما يقول فنيكل يشمل القبض على الأشياء باليد، وابتلاعها بالبصر، وانتشاقها بالشمّ والسمع وامتصاصها بالاحتكاك الجلدي[٤٤]. وهذه الوظيفة تعكس عمليّة التلقّي الفميّ الذي يمتدّ إلى كل الحواسّ كما تصوّرها أبيات الأخطل الصغير من خلال تماهيه بالبلبل أو بالهزار:«فإذا الأريج سحائبٌ ورديّةٌ/ لبس الهزارُ بها الطراز المُعلَما/ثم استقرّ على مخبّأ وردةٍ/فشكا وداعب لحظةً وترنّما – ص ٢٧». إنّ أريج الورد الذي ارتداه الهزار طرازاً مُعْلَماً، ولجوءَه إلى قعر الوردة مختبئاً فيها وشاكياً إليها همومه، ثم مداعبته لها وترنّمه بمفاتنها، كلّها مرتبطة بالأعضاء التي انعكست فيها إيروسيّة الشاعر المكبوت.

من هنا كانت الطبيعة مصدر تفريغ لصاحبنا، تُجسّد انفعالاته الشخصيّة في جميع العناصر الكونيّة. وهذا الكون النابض بالعشق ينعكس في نتاج أغلب الشعراء ولا سيّما في قصائد نزار قباني الذي رأى في الزنبق والجدول والعشب والنحل كلمات حبٍّ رائعةً عبّر عنها بقوله: «أحتى الأرض يا ربّي / تعبّر عن مشاعرها / بشكل بارع بارعْ / أحتى الأرض يا ربّي / لها يوم تحبّ به / تبوح به... تضمّ حبيبها الراجعْ؟»[٤٥]
. وكذلك الأخطل الصغير في وصفه عجائب الدنيا عندما نما الوردُ في الوعر:«وردةٌ صارت بها الأرض سَمَا/عندما .لاحت عليها كوكبا/منعت مبسمها الناسَ وما / منعته عن نسيمات الصبا – ص١٧٧». فنرجسيّة الشاعر تُدخل في ذاته العالم المحيط به. وهو العالَمُ النرجسيُّ المكمّلُ له تقريباً، والذي يتلاشى في داخل حدوده[٤٦]. هكذا يصبح مبسم الوردة ملك صاحبنا لأنه لا ينفصل عن نسيمات الصَّبا. فإذا به يتحرّك بلا قيد، حتى إنه يأخذ كشاعر النيل بناصية النجم، ويداعب جبينه البرّاق ثم يعود إلى الحقول فيدغدغ الزّهر ويوقظ في صدورها الأشواق. وربما كانت قصيدة «هند وأمّها»، أبلغ اللّوحات التي رسم فيها الشاعر طاقته النرجسيّة في الحصول على كل ما يريد.

فبعدما التغى الفاصل ما بين الذات والموضوع لدى الشخصيّة الفميّة، وتلاشى البعد ما بين الكائن النرجسيّ والكون الخارجيّ، أصبح شاعرنا جزءاً لا يتجزّأ من الضحى والدّجى والرَّوض والغصن والبحر. ولذا رأيناه مرتاحاً إلى حكاية هند التي أخبرت أمّها أنّ الضحى قبّلها قبلتين، وأنّ الدّجى حبَا شعرها خصلتين، وكحّل مقلتيها بلونه. وأنّ الروض مدَّ يديه خلسةً إلى صدرها وأهداها رمّانتين. ثمّ جاء الغصن وسجد عند قدميها. ولمّا قصدت البحر ثار بردْفَيها كأنه رجراجتانِ تتراقصان. وأكبر الظنّ أنّ هذه التفاصيل تُطيل متعة الشاعر وتَقيه أذى القطيعة التي تهدّده باليقظة الواعية.

فصاحبنا غارقٌ في اللاّشعور الذي منحه قدرة الرّوض في تعاطي الجنس المكبوت فإذا به يرتعش كبرعم لمسته الريح فانفتح (ص١٩)، ويتغنّى كهزار يُلقي زفرات الغرام في أذنَي حبيبته، ويسكر كروض صرعه مجرى العبير من نهديها، ويشرد كفراشة ملّت الزهر لمّا حدّثتها الأنسامُ عن شفتيها (ص٣٧). وهل تختلف حياته عن

ثغـر البنفـسج الذي يفـتـرُّ في الحـقـول إذا مـا توافـرت فـيـهـا ملذّات القطعـان والنحل:«بالحقل ترعى به القطعانُ هانئةً/ والنحلُ يرضع من ثديَيْ أزاهرهِ – ص ٨٩». فشاعرنا لا يهنأ ما دامت طاقاته مخنوقةً وأعصابه مضغوطة، أمام المراعي التي تثير شفتيه كي يلتهم أطيب المآكل. ولولا سحر المذاق لما تراءى النحل أمامه وهو يرضع الثديين في صدر الأزاهر.

فالطبيعة صورة عنه ونسخةٌ من هُواماته. ولذا بدا رمل السواحل معانقاً ماء البحر وملءُ ثغرهما ابتسام (ص٩٦)، وغدت أغصان الشجر سرباً من الحور في أثواب أعياد. وهل الشاعر غير الطير المحوّم فوق الغصون الغاوية، متخذاً من الروض ملعباً يُمضي عليه نهاره؟ واسمعه كيف يصفُ أقرانه من الطيور:«تترامى في معطف الغصن حيناً/وأحايينَ تَلْثِمُ الأزهارا – ص١١٢». فالطائر والشاعر كائن واحد، جمعتهما الحبيبةُ في حضنها، على نحو ما يقول:«فأنا بصدر حبيبتي / كفراشةٍ في قلب وردةْ – ص١٥٥».

إنّ الطبيعة بما فيها من حيويّة دائمة، صورةٌ من غرائزه المشتعلة مدى السنين. وإلاّ فكيف نفسّر تحرّكات الرياض التي تحمل الزهر وتصوغ العقود لجيد الحسان؟ وكيف نعلّل تأوّهات الجدول ولثمات الغيم وهمسات أوراق الشجر؟ وهل تختلف الكواكب عن عناصر الكون إذا ما لازمت الخدود؟: «قطعتْ شَعرَها الكواكبُ كي/تَنسُجَ برداً وكي تلازم خدّا/ وانحنتْ كلُّ نحلةٍ كجَنَاحٍ/أخضرِ الريشِ ودَّ لو كان زَنْدا – ص١٢٠».

فالزّندُ واليد هما رمزا القدرة على الامتلاك الذي يحلم به شاعرنا، كلّما تماهى بالنحل المشدود إلى الأزهار، أو حين يتوق إلى فجر حياته متحسّراً عليه:«يا لها اللهُ أويقاتُ الصبا/من أويقاتٍ لها عنديَ يدْ – ص٢٠٤». وكذلك الحال مع الكواكب التي قطّعت شعرها لتنسج بُرداً يلازم خدودَ الحسان. فهي ليست غير أحلامه السابحة في الفضاء، والباحثة عن الفجر الضحوك الذي أعار حبيبته خدّاً أنقى من ضيائه، والسائلة عن النسيم العليل الذي خلع عليها بُرداً أرقّ من طباعه (ص ١٢٨).

فغرائز الطبيعة شبيهة بليبيدو الشاعر الذي جعلها مرآةً عاكسةً لنزواته. وربما ارتاح إلى هذا الإسقاط لما فيه من حرّية التعبير المقبول في عالم بعيد من المجتمع وقوانينه. فالحبيبة حولّت صحراء الحجاز المجدبة روضةً خضراء ونهراً دافقاً. فهي إن حرّكت أناشيدَ الهوى حنَّ لها العود وجُنَّ بها الوترُ: «أو صَفَّقَتْ للّهو في أترابها/ماجَ لها الوادي وغنّى الشجرُ/ تعرَّتِ الشمسُ على وَجْنتها/وانشقَّ – لو تعلمُ أينَ؟ – القمرُ – ص١٣٢». فالنبض المثار ينتشر في الأودية، ولحن الهوى ينمو في الشجر متصاعداً نحو الشمس التي تتعرّى وتخلع عريها في وجنتَي «نُعم». حتى إذا بلغ حدود القمر، انشقّ القمرُ في أحلى المواقع فيها. ولكنَّ الشاعر يحتفظ بسرّ هذا الموقع ولغز هذا الانشقاق. ولا ريب في أنّ كتمانه يشفُّ هنا عن نزعة إيروسيّة يحلم بها في عزلته. وقد تابعها في بطلة القصيدة متوقّفاً عند العنب الأحمر المسفوح على شفتيها، والوردة البيضاء الطالعة من نهدها، وهو نهدٌ:«من خيلاءَ يَسْكَرُ/أو أنه رأس ملاكٍ أشقرُ/ يحمله صدرٌ حنونٌ أشقرُ/ تداولتها هضبةٌ فهضبةٌ/وناولتها للخلود الأعصرُ – ص١٣٣».

وهكذا يستمرُّ الأخطل الصغير في علاقته الدمجيّة بالكون، فإذا النجوم ضاحكةٌ في خدود صاحبته وإذا شعرها قطعةٌ من الدُّجى، وخدّها قبّلته شمس الضحى فتورّد. حتى إنّ الصحراء ضجّت بنظره شاكيةً عريها، فيما حَسَدَتِ الرُّبى محاسنَ حبيبتِهِ «فتأوّهت غدرانُها في جفنها المُغْرَوْرَقِ – ص١٦٦». أمّا الوادي فقام يصلّي لها برهبة ناسكٍ وضباب مِبْخَرَةٍ وهَامَةِ مُطْرِقِ:«وأبو الرّبى صنّين قام كشمعةٍ / بيضاء تمعنُ في السحاب وترتقي/يتوقّد النجمُ السَّنيُّ برأسها/فترى بوادر دمعها المترقرقِ – ص١٦٧».

ولا ريب في أنّ المحلّلين يتوقّفون عند رمز صنّين الذي اتخذ في شعر الأخطل شكل شمعةٍ بيضاء قامت تمعن في السحاب وترتقي إلى الفضاء. وقيام هذا الرمز العموديّ، لا يخلو من دلالة الرجولة التي تتحدّى قوى القمع خشية الوقوع في الخصاء. وربما فسّر هذا الخوف مشهد الدموع المترقرقة على ضوء النجم المتوقّدِ في رأس الشمعةِ العمود، أو قمّة جبل صنّين. والحقّ أنّ ضعف صاحبنا تجاه الواقع دفعه إلى التماهي برموز الطبيعة لأنها بنظره قادرة على تحقيق ما صعب عليه. ولا يخلو هذا

التماهي من خلل يعترض صاحبه من وقت لآخر. ولعلّه من أجل ذلك سمعنا الأخطل الصغير يردّد:«أنا لو كنتُ يا سليمى نسيماً / لقطعتُ الرُّبى وجُبْتُ السّهولا/غير أني كما علمتِ ضعيفٌ / حَمَّلَتْهُ الأيامُ عبئاً ثقيلاً/ إنّ ما يقدِرُ النسيمُ عليه/بات صعباً عليَّ بل مستحيلا – ص٣١٠». فلا غرابة بعد هذا الإحباط أن يتراجع صاحبنا إلى نقطة البدء في حياته خاضعاً لعملية النكوص.

فالشخص الراشد الذي حالت ظروفه تحقيق رغباته الليبيديّة بصورة ناضجة، يرتدّ إلى وسائله في المراحل الصبيانيّة، ولا سيّما في المرحلة التي تثبّت عندها جزء من الليبيدو أي في نقطة التثبيت. فمرجع النكوص إذاً هو الحرمان، ومظهره التثبيت. وقد عبّر عنهما الأخطل الصغير بحنين العودة نحو بطن الأمّ:«هل لي إلى تلك المناهل رجعةٌ/فلقد سئمتُ الماءَ غيرَ قَراحِ/ رُجعَى يعود بيَ الزمانُ كأمسهِ / صهباءُ صارخةٌ وليلٌ ضاحِ – ص٢٤». فالماء القراح الذي ألفه في أمسه البعيد، يُعيده إلى رحم الأمومة حيث الإحساس المحيطي Océanique والعتمة الساكنة. فهناك المناهل الصافية التي افتقدها منذ أبصر النور وارتمى في الماء الآسن خارج فردوسه الضائع.

إنّ رجعته إلى الأصل تُذيقه الصهباء التي تسكره في أجواء من الطمأنينة والسلام.وهذه الأجواء الليليّة ناعمةٌ كالحرير:«يا نسيم الدُّجى الحريرَ تموَّجْ / أطيبُ الماء ما سقاهُ الغَمامُ – ص ٢٣٠». فانتكاس الشاعر يُعيده إلى مياه الغمام التي سقته إكسير الحياة وهو جنين. وكانت تلك العلاقة الذوبانيّة بالأمّ مصدر ارتياحه وهنائه، لأنها احتوت جدوله الصغير بمياه بحرها الأمومي: «والبحر لا يخلو من الزَبدِ –ص٢٣٩». ولا شكّ في أنّ رمزيّة الزبد ترتبط بالمرحلة الفميّة التي رسم الشاعر فيها مرعى القطعان وأثداء الأزاهر (ص ٩١). فحقول الطبيعة التي جسّدت له أنوثة المرأة أثارت فيه الحسرات إزاء انسلاخ الناس عنها وجريهم نحو المدن:«وخَوَتْ زرائبكم وكان على/جنباتها يتدفّق اللّبنُ/تأوي الطيور إلى أظلّتها/ ويظلُّ يلثم كفَّها الغصُنُ – ص٢١٧».

فقلق الانفصال واضح في هذه الكلمات النابعة من أوديبيّة تتمزّق شوقاً إلى فردوسها المفقود، حيث اللّثمات ومذاق اللّبن في ظلال الصدر الحنون. وربّما فسّرت

هذه المشاعر قول صلاح لبكي: «كلنا كاذبون إلاّ الطبيعة والشاعر. فالطبيعة هي أُمُّ الحياة، والشاعر هو ابن الطبيعة خالقة الحياة[٤٧]». وآية ذلك استلهام العلاقة بين الأمّ وابنها في قصائد الغزل، كأن يصوّر الأخطل الصغير هُيامه بحبيبته على ضوء أوديب وجوكاستا:«ما قلبُ أمّكَ إن تُفارقها / ولم تبلغ أشُدَّكْ/فَهَوَتْ عليكَ بصدرها/ يومَ الفراقِ لتستردّكْ / بأشَدَّ من خفقانِ قلبي/يومَ قيلَ خَفَرْتَ عَهْدَكْ – ص١٢٩». هذا الجمع الدائم بين حبّ العاشقين وعاطفة الشاعر الأوديبيّة، لا يمكن إغفاله طالما تتكرّر أصداؤه في أكثر قصائد الأخطل الصغير:«سلختْ عني الليالي مَنْ أودُّ/ مثل سلخِ الأمِّ عن مهد الولدْ – ص ٢٠٤». فهو دائم الحنين إلى دفء المعانقة وإلغاء الفواصل بين الواقع والهوام. إنّ جذور النمط الفمي تمتدّ عميقاً حتى تبلغ نرجسيّة ما قبل الولادة حيث الذوبان التام بين الطفل وأمه.

غير أنّ هذه الحالة الذوبانيّة، على ما فيها من تخفيف الصدمة العدائيّة، فإنها لا تمنحه الشعور النهائي بالاكتفاء. ذلك أنّ رغباته ممزوجةٌ دائماً بذكريات الفردوس المفقود. ولذا كان تصرّفه أحياناً لا يدلّ على أنه الكائن المحروم، بقدر ما يدلّ على أنه المالك الشرعي لثروة ثمينة خطفها الآخرون منه بالخزي والعار[٤٨]. وهذا معناه استمرار البحث عن الشبع والارتواء:«أنا مذ أتيتُ النهرَ آخرَ ليلةٍ /كانت لنا، ذَكَّرْتُهُ إنشادي/ وسألتُهُ عن ضِفَّتيه ألم يزل/ لي فيهما أرجوحتي ووسادي – ص٥٢». فالضفّة رمزُ الأمومة التي جسّدت أرجوحة الشاعر ووسادته. فهو يسعى لا شعوريّاً إلى هدهدة الأمس طلباً لممتلكاته المسلوبة. ولطالما راجع أناشيده وهو راقدٌ في سريره، منتشياً بأغاريده الحالمة التي هي جوهرُ الشخصيّة الفميّة. وكثيراً ما تساءل عن ثغر البنفسج باحثاً عن افتراره المعهود، وتطلّع حول النهر مستفسراً عن مائه المسكوب.

فمشاعر النكوص قريبةٌ من إحساس الطفولة الحالمة بموضوعها الحبّي. وانطلاقاً من هذه الأحلام يتأمّل الأخطل الصغير طبيعة لبنان قائلاً:«أَكَمَاتُهُ البيضاءُ تحت سمائه/ الزرقاء أطفالٌ تنامُ وتحلُمُ/ تتصاعدُ القبلاتُ من أنفاسها/وتمرُّ بالوادي الوديع وتلثِمُ – ص٣٦». فقبّة السماء نسخةٌ من البيت الآمن، وأكَمَاتُ الطبيعة صورة من

الأطفال الحالمين الذين تراءى لهم مأوى الأمومة خلال نومهم الهادئ. وبدهيٌّ أن تخطر في أذهانهم قبلات صاعدة من الأنفاس وسابحة في وداعة الوادي كأنها في الحضن العطوف:«أنا ساهرٌ والسهل في/ حضن الطبيعة كالغلامْ/ وكأمّه فتحتْ ذراعيها / ليهنأ بالمنامْ - ص ٩٥». فكأنّ صاحبنا مقتنعٌ بالأمن الذي توفّره الطبيعةُ الأمُّ لصغارها. وكثيراً ما وحّد الباحثون بين الأرض والأمّ مستشهدين بوحدة الجذور النابعة من اللّغة. فالأرض هي المادّة Matière الشبيهة بلفظة Matrice أي الرّحم.

فلا غرابة أن يصف المحلّلون علاقة الإنسان والطبيعة بالأوديبيّة، لما فيها من اتصال حميميّ يذكّرنا بالعلاقة التراشحيّة Osmose أو الاتحاد المتكامل بالتدامج .Symbiose يقول الأخطل الصغير واصفاً البحر المنطرح على صدر الرّغام:«فكأنه والرملَ إلفا / صبوةٍ منذ الفطامْ/ فتعانقا عند المنامْ/ وملء ثغرهما ابتسامْ - ص٩٧». فالصبوة الملتهبة منذ الفطام والمعانقة بينهما عند المنام، والابتسامة النابعة من الثغرين، كلّها دلائل أوديبيّة تؤكّد نكوص شاعرنا في غمرة انفعاله بالأرض التي ضمّها بساعده:«وساعد من الضحى مفتولٌ/تغمره بالقبل الحقولُ - ص ٢٨٥». ولا ريب في أنّ الاتصال الجنسي بين الشاعر والطبيعة، يشفُّ حيناً عن شعور بالذنب نتيجة العلاقة المَحْرَميّة ولعلّه من أجل ذلك روى أسخيلوس أنّ أوديب تجاسر على النظر إلى تلّم مقدّس جاء منه[٤٩]. ولعلّه من أجل ذلك أيضاً هتف الأخطل الصغير قائلاً: «يا هندُ إني كالهزارِ فإن يكنْ/هو مذنباً فأنا كذلك مذنبٌ - ص ١٥٤».

ذلك أنّ شاعرنا حلم بالمعاول التي تنتهك أرض الحقول، وعاتب الذين غادروا القرى إلى المدن، حتى إنّ الحديد صدِئ في محراثهم، ووهنت الفأسُ لديهم وتلاشت في التراب. وربما عكست هذه التصاوير حالة الخصاء التي فرضتها مشاعر الذنب تجاه الرغبات الأوديبيّة:«شكّ في نفسه الملاكُ فلا يدري/إذا كان صبًّها أم أخاها - ص٣٠٢». أرأيت كيف يعاني الحيرة ما بين المقدّس والمدنّس؟ ولا تخلو هذه الحيرة من ألمٍ جعل شاعرنا يبحث دوماً عن إواليّات دفاع تقيه بعضاً من عذابات الشَبَق. وربما كانت الذوبانيّة، خير وسيلة للرحيل من عالم الوعي وقلق اليقظة. فهي تؤمِّن له الموت الجميل الذي يدفنه كالزهر مكفَّناً بأريجه ووسيم نضرته ونشوة طهره. وهذه مازوشيّة

لا تخلو من النـزوة الجنسـيّـة الواضـحـة في هذين البـيـتين:«سلمـايَ إنكِ أنتِ قاتلتي/فجميل جسمكِ مدفني الأبدي/وطويل شَعركِ صار لي كفناً/كفنَ الشبابِ ذَوَى وكان ندي – ٢٣٧».

فالشاعر يبحث عن مقتله ليدفنوه في جسد الحبيبة ويكفّنوه بشَعرها. فهو إذا سلخته الحياة عن مأواه المثير وفصلته عن منابع العصير ورحيق اللّبن والعسل، فإنه يؤثر الموتَ على نحو ما يصوّره لنا أمام هند وصدرها المورَّد: «زهرة الورد، صدرُ هندٍ لكِ العرشُ / فهل تطمعين بعدُ بعرشٍ/أم هو المستطاعُ يُزهَدُ فيه / زهرة الوردِ ليت عرشكِ نعشي – ص٢٧٨». فالموت الذي يهجس به ليس موتاً أسود، لأنه مصحوب بالورد والعرش، ومصبوغ بالعطر والعظمة. وطبيعيٌ أن يتمنّى هذا المصير لأنه يكسب عظمة الصدر المشتهى. فإذا كان العرش مرتبطاً بصدر الحبيبة، فلا غرابة أن يحلم بالموت على قَدَمَي عرشها الرفيع: «روحي فدى الوردة مهما تَجُرْ / إنّا إلى الله بها راجعون – ص٣٥». فعودة الإنسان من حيث أتى هي أمنيةُ الشاعر التي تضمّه إلى مصدره وتريحه من عطش الغرائز في هذه الدنيا. وقد دوّنها فرويد بقوله:«الموت غاية كلّ حيّ»[٥٠].

ولا تسل عن فرحة شاعرنا وهو يرسم موت العاشقَين ودفنهما معاً في قصيدة «عروة وعفراء»، حيث انعكس اتحادهما في مظاهر الطبيعة:«حتى رأيْتَ بقبرِ عُروةَ بانةً/محنيَّةً والهفتا للبانِ/ ضمّوا الفتاةَ إلى الفتى في حُفرةٍ/ من فوقها غصنانِ ملتفّانِ –ص٢٧٧». فانحناء البانة بليغٌ في تصوير اللّهفة الوجدانيّة. والتفافُ الغصنينِ مرآةٌ تعكس جنّة العاشقين. هكذا جسّدت حكاية عروة وعفراء حنين العودة إلى بطن الأمّ الذي عَبَّرت عنه لفظة «القبر» بلغة المحلّلين. فالقبر والمأوى والقباب، كلّها رموز توحي بصورة الرّحم وعالم الأمومة[٥١].

هـ- مفتاح الطبيعة الإنسانيّة.

والحقّ أنّ هذا الحنين الجارف إلى العودة، يعني الانسحاب من العالم الواعي، والتوغّل في النوم الحالم بعيداً من النور. وهذا الانطواء في ظلام الليل يمنح الهدوء

النفسي الذي تغنّى به الرومنسيّون في كل العصور. بَيْدَ أنّ هذا التغنّي باللّيل عند الأخطل الصغير، يتجاوز رومنسيّة الناس إلى حالة نفسيّةٍ يعانيها صاحبنا كلّما أشرقت في ذهنه شمس اليقظة وقوانين الأنا الأعلى:«أعشقُ الليلَ وما لي والضحى/عشتَ يا ليلُ ألا فانسدلِ/ انسَدِلْ تحجُبْ عن الطَّرْفِ الشقا/ يا لَطَرْفٍ بالشقا مكتحلِ – ص٣٢١». فتحليل هذه المفردات يقودنا إلى دلالات باطنيّة يحاول المرء التهرّب منها. إنّ توقّف الشاعر عند فعل «انسدل» الذي كرّره مرّتين، ثم انتقاله من السدائل إلى الحجاب الذي يُعفي الأعين من عذاب الرؤية، يترجمان قلق شاعرنا أمام الحقائق الساطعة في اليقظة. وهي حقائق تُفضي بالأخطل الصغير إلى الإحباط والتبعيّة والخصاء:«لا يَرى إذ تطلُعُ الشمسُ سوى/سائلٍ أو عاجزٍ أو وَكِلِ – ص٣٢١».

صحيح أنّ هذا البيت قاله الشاعر في مآسي الحرب العالمية الأولى، وأنه يصف به المواطنين البائسين الذين عصف الفقر بهم. غير أنّ موضوع القصيدة لا يمنع الشاعر من الإسقاط النفسي الذي يكشف حقيقته اللاّواعية مستخدِماً عباراتٍ مقنّعةً وكلمات مبطّنة. مثال ذلك وصفه للسراج الباكي في جوف الدير:«كسراجٍ في جوفِ ديرٍ قديمٍ/ هُرِقَتْ روحه على جدرانهْ/ يشهق الشهقةَ الخفيفةَ في الفجرِ/ ويُفني أنفاسَه في دخانهْ – ص٣٣». ومعلومٌ أنّ للدّير دلالةَ الأمّ الحامية، وللسّراج معنى الطفولة النامية في حضنها والحافلة بالأحلام التي يهجس بها. وطبيعيٌّ أن يشهق باكياً كلّما أوجس شرّاً من تلاشيها مع الفجر وخسرانها في ضوء النهار. فالأعياد البيض غدت بنظره أحلام اللّيل التي هدهدته صغيراً:«أعيادُكَ البيضُ أحلامٌ مجنّحةٌ/ كأنما هي أطفالٌ على سُرُرِ – ص٢٩٩».

فبياض الحلم صنو الأجنحة التي تحلّق عالياً عند الصغار النائمين في أسِرّتِهِم. لولا هذا النوم لم يعرف الروضُ بسمات الضحى. ولولا حرير الدّجى لم يدرك العاشق صبابة الملتاح:«فديْتُ ليلَكَ والكواكبُ في يدي/ ولثمتُ بدركَ والضياءُ وشاحي– ص٢١٥». فهو حين تغنّى ببَرَدَى لم يجد خيراً من إطار الليل يمنحه قدرة استيعاب الكواكب في يده، ومتعة لثم البدر متحدّياً عين الصباح بوشاح مضيء. ذلك أنّ النور

في إشراقه لا يفيده شيئاً:«أنا مهما تَطْرُدِ الشمسُ الدُّجى/ لا تزَلْ نفسي بليلٍ ألْيَلِ – ص٣٢٠». ومعنى ذلك أنّ صاحبنا متمسكٌ بوشاح الليل أكثر من وشاح الضياءِ، راضياً حتى بأعمق الظلمات، لأنها الأجنحة الطائرة دوماً في سماء الطفولة الحالمة.

بَيْدَ أنّ الأخطل الصغير مرَّ أحياناً بأزماتٍ غيَّرتْ رؤياه مدّةً، كأن يخاطب حبيبته بلسان المسلول قائلاً:«سلمى اطفئي الأنوارَ وافتحِي/هذي الكُوى لنسائمٍ جُدُدِ/ ودعي شعاعَ الشمسِ يضحكُ لي/ فشعاعُها بَرْدٌ على كبدي – ص٢٣٧». فمطالبتُه بافتتاح النوافذ واجتذاب أشعّة الشمس إلى غرفته واصفاً إشراقها بالضحك، قد يتعارضان ورغبته الدائمة في الظلام. وأكبر الظنّ أنّ تمرّده الظاهر على وشاح اللّيل ينمّ على يأس مُميت من كل شيء. وربما أعيته الخيبةُ إثر آماله الوهميّة وسرابها الدائم، فحاول أن يخلع ثوب المنام لأنه يخدّره بلا جدوى:«ضحك الحظُّ مرّةً ليَ في الحُلْمِ/ فلمّا انتبهتُ لم أرَ شيّا – ص٢٦٠». فالارتماء بين يَدَي الأكاذيب يطابق السراب ويقضي على ضحيّته العطشى.

فبعدما جفّت نضارةُ مَنْ كواهُ السلُّ، ودَنَتْ منيّتُه من اليوم الأخير، انكر إيمانه حتى بأحلام الطفولة وقدراتها اللاّواعية. من هنا صرخةُ الأنويّة Egocentrisme التي أظهرت طاقة الحسد في شخصيّته الفميّة:«أنا إن قضيتُ هوىً فلا طلعتْ/ شمسُ الضحى بعدي على أحدِ – ص٢٣٧». ولا غرابة في ذلك، لأنّ إيثار الظلام على الضياء، نتيجةُ صدمةٍ يعانيها المرءُ، فتردّه إلى عالم الحلم حيث يتحكّم اللاّشعور بتصرّفاته ومواقفه. إلاّ أنّ هذا العالم اللاّواعي لا يستمرُّ بإواليّاته إلى الأبد، لأنّ صاحبه معرَّض لخضّات نفسيّة طارئة، قد تدفعه إلى معاكسة ردود فعله، ولكنّها معاكسةٌ عابرة قد تفتقد الجذور المتينة. ولذا يظلّ شاعرُنا أقربَ إلى الليل منه إلى دنيا الشموس. بل هو يخشى أن يملّه الليلُ ويتخلّى عن أساه:«يا ليل قد وشّحْتَني بالأسى/ما عشتُ لا أطرحُ هذا الوشاحْ/يا ظلمةً في خاطري مثلُها / للّهِ ما أكثفَ هذا الجَناحْ / كأنّ هذا الليل قد ملّني / أو أنه اشتاق لوجه الصباحْ – ص٢٠».

فخوف صاحبنا مردُّه إلى اقتراب الصباح، لأنّ في نوره عينَ الرقابة الموجعة. ألم يصوِّر بطلَيْ قصيدته «عروة وعفراء» وهما يختبآنِ بالأوراق، عندما فاجأهما الناس في

الحقول؟ وكذلك «هند»، أما رسمَهَا وهي تركض هاربةً إلى الرّوض كي تتحجّب مثل حوّاء وآدم، بعدما أصبحت رمز إغراء وغواة بشهادة الطبيعة وعناصرها؟ ولا شكّ في أنّ الأخطل الصغير أدرك عقدة النُّظار عندما قال: «ويحَ المحبّ إذا تملّكه الهوى/ نَمّتْ بهِ عينانِ فاضحتانِ -ص٢٧١». وبدهيٌّ أن تَصِمَه الفضيحةُ بالخزي والعار فيما هو خجول يعتريه الحياء كلّما خطرت بباله النزوات الجنسيّة. وربّما تراءى الخجل في عناصر الطبيعة الولهى على خَفَرٍ، فبدت في حنايا السفح وادعةً «من الحياءِ على أهدابها بَلَلُ (ص١٦). حتى الظلامُ الدَّجيُّ الذي احتضن اللاّشعور، وجسَّدَ الحريّةَ الهُواميّةَ، فإنه لا يخلو من الرقابة التي حَدَت الشاعر على التماهي بجبالٍ بدت في الجوّ مُرّاداً عظاماً، ولكنّها لم تقوَ على ممارسة فحولتها، بسبب الصمت الرهيب وجلال اللّيل الجهام. هكذا «صَمَتتْ لَدُنْ برز الدُّجى/فكأنَّ في فمها لجامْ - ص٩٦».

أرأيت إلى معاناة المكبوت كيف جَعَلت الشاعر يُحسّ بأنه سجين «بأقفاص العظامْ - ص٩٧». غير أنّ الصمت الذي هيمن على نبض عروقه لم يمحُ الضوضاء التي أحدثها فؤادُه المستهام، إذ راح يخفق وحده خفقان أجنحة الحمام. ولا شكّ في أنه خفقان مصحوب بالعذاب، لأنّ الهواتف في الدّجى لا تزال مكانها بلا جواب:«لهفي على تلك الهواتف في الدّجى/ أفعائدٌ غيرُ الصدى لمنادِ؟ - ص١٥٩». فواقع الأخطل الصغير معكّر الأجواء طالما ينأى بصاحبنا عن المنام، رافضاً أن يعيد إليه غير الصدى المتناثر في العراء. ومع ذلك، فهو صدى ناطقٌ عبَّر عنه الشاعر بغابة الصوت:«يا غابة الصوتِ اللّهيف كأنه/ تحت الظلام أشعّةٌ تتكلّمُ -ص٢٩٢».

فالصوت اللهيف الطالع من تحت الظلام، لا بدّ من أن يشعّ كلاماً فنّياً يتوّج عذابَ المبدعين. إنّ مآثر الإبداع يدوّنها اختمار الوجدان وينقشها إزميل الفنّان، تعبيراً عن المكبوت وتعويضاً عن الحرمان. وهذا الخَلق الجمالي تفريغٌ لبراكين اضطرمت مدّةً في اللاّشعور، حتى إذا طلع الصباح، لم يستطع ضوء النهار أن يطمس خميرة الظلام التي شكّلت جنين الإبداع وعاينت ولادته. فالشاعر كما يقول الأخطل الصغير: «يسكبُ النِّقسَ والبيانَ على الطِرسِ/فيطوي على الظلام النهارا - ص٨٢».

إنّ انطواء النهار في حضن الظلام، يكشف التنفيس البركاني الذي يخفّف عُصابَ المبدعين. فغرائز (الهو) التي ترهق (أنا) الشاعر بشبقها العطشان، تتسامى في عمليّة الإبداع لتصل إلى غايتها الراقية بعيداً من الابتذال. هكذا يتخطّى الشاعر بتصعيده، جميع الهواجس المحرقة، ويتجاوز تعقيداته المخزونة في الأعماق على نحو ما يقول الأخطل الصغير: «يتعلّى حتى يجوز مدى الوهم / وحتى يُهتّك الأسرارا – ص٨١». فالفنّ يرتفع بصاحبه عالياً. ولكنّه ارتفاع لا يحرمه نكهة الأسرار الكامنة، لأنه يستبدل بشهوات الطينِ ارتواءَه الجماليَّ الرفيع:«إنيَ لِمِن مَعْشَرٍ لولا يراعتُهم/ ما كان لبنانُ غيرَ الماءِ والطينِ – ص١٧٢».

من هنا الإسقاط الكثيف في شعر الأخطل الصغير، إذ هو يتأمّل جمالياً علاقة الحبّ بين الإنسان والطبيعة أو بين العناصر الطبيعيّة فيما بينها، جاعلاً من هذه المشاهد الكثيرة لوحات متسامية لا صلة لها بالقمع والمنع أو خنق الرغبات. ألم يؤكدّ المحلّلون أنّ الفنّ نوعٌ من اللّعب يمارسه المرءُ بطفولته الدائمة[٥٢]؟ وهذا ما عناه الأخطل الصغير في قوله مُشيراً إلى الطائر/ الشاعر :«كان في الروض ملعبٌ لكَ يا طيرُ/ وملهىً تُمضي عليه النهارا/ وتُحَيِّي الصباحَ إذ يتلالا/ وتُحَيِّيهِ عندما يتوارى – ص١١٢». فتحيّةُ الشاعر للصباح المطلّ على الكون، تعكس أمله بتحقيق أحلامه التي رافقته خلال منامه في الليل. وكذلك تحيّته للصباح عندما يتوارى، فإنها تشفُّ عن ارتداد خياله إلى أجوائه التي يرتاح إليها في تأمّلاته الحالمة ومناماته الغاوية.

فالحلم من طبيعة الكون لدى الأخطل الصغير، لأنّ الزهرةَ مثلاً «هي حُلْمُ الغابِ في السفح الوديعْ/ سلْوَةُ الراعي إذا ضاعَ القطيعْ/ وربيعُ الشّعرِ إن ماتَ الربيعْ – ص١٧٣». إنّ نتاج الشاعر تعويضٌ عن الضياع والموت، وعزاءٌ لمن خذلته الحياة الواقعيّة وحطّمت إيمانه بالوجود. هذا التعويض المعزّي، مرجعه إلى الطبيعة التي احتضنت شاعرنا وأتاحت له مجال اللعب في خياله الخلاّق. وليس مقنعاً قول الناقدة نعمات أحمد فؤاد إنّ الطبيعة لم تتجاوب مع الشاعر ولا هي أصغت إليه[٥٣]. فقد مرّ بنا شعرٌ كثير ينقض هذا الرأي. يكفي أن نشير إلى قصيدة «زاهرة الربى» لنتبيّن

امتزاج الشاعر بالطبيعة وهيامه بها كما يقول أحمد مطلوب :«فهو لم يصفها وصفاً خارجيّاً، وإنما تحدّث عنها حديثاً ينم على هواه ويشرح ما يلقاه[٥٤]». وكذلك الأمر في قصيدة «ضفاف بردى» حيث بكى النهر توجّعاً على الشاعر، كما هلّل جبل التوباد للرحمن حين رأى العاشق المجنون (ص٥٣).

والأمثلة على التماهي بعناصر الطبيعة أو إسقاط الرغبات على مَشَاهدها، لا يمكن حصرها في شعر الأخطل الصغير. صحيح أنّ صاحبنا لم يتصل بها اتصالاً عقائديّاً كما فعل أصحاب وحدة الوجود، ولم يصدر عن وجهة نظر معيّنة كما فعل رومنسيّو الغرب أمثال شيلّي وكيتس في تصوير القبّرة والعندليب(٥٥)، غير أنّ المتتّبع للطيور المغّردة في ديوان بشارة الخوري لا يُغفل هويّة الذائب في علاقة «اجتياف» بالبلبل والسنونو والهزار وسائر الأطيار. ولعله من أجل ذلك صرّح شاعرنا في تقديم قصيدته «الطائر السجين» التي أنشدها عام ١٩١٥ بقوله :«وكانت خلسة... ترشّفتُ فيها الهوى بين الحقل والغاب، تارةً في اقتناص العصافير، وآونةً في اجتناء الأزاهير. فنشأت من هنا هذه المناجاة[٥٦]».

هكذا استطاع صاحبنا أن يُنعش طاقته الشعريّة بارتمائه على صفحات الرياض المزهرة:«إن شئتِ شَقّ من الرياض صحائفاً/ وأصابَ من أزهارهنّ محابرا – ص٢٠٥». وقد أبدى نزار قباني إعجابه الشديد بطريقة شاعرنا في مزجه الإيقاعات والألوان، وتحويله الزمن الشعري العربي، زمناً أخضر[٥٧] ينبض بالنضارة والشباب. فالروض يفتح للشاعر صفحات دفاتره ليقرأ كنوزه في الغصون والشجر، ويمدّه بالأزهار التي ذوّبت ألوانها في محابره، ليرسم حروفه المتوهّجة بحرارة الانفعال ونبض الرغبات. هكذا ينطلق البحث عن الكوني من خلال الفردي[٥٨]. فمن ذروة الأرز حتى رمل شاطئه، ومن أعالي الجبال التي تنسّمت، إلى عيون السهول التي ترقرقت، لاحت أمام صاحبنا عرائس الشعر الموحية :«عرائسٌ من عيون الشعر سافرةٌ/ حدا بها الرَّجْزُ أو غنّى بها الرمَلُ – ص١٦». فالستائر التي حجبت الجمال المثير وخنقت غرائز المشتاق، تراجعت أمام قدرة المبدع وكشفت له ربّات الشِعر السافرات، وهنّ يُلهمنه

حداء الإبل في «الرَّجز» وغناء الأوتار الساحرة في «الرَّمَل». وهذا شبيه بقول ميشال ماتيو إنّ فرويد وميلاني كلاين يُظهران بعملية الخَلق، لُغْزَ تغيير الغرائز، كاشفينِ بذلك سرّ المتعة الجماليّة(٥٩).

كيف لا؟ وعرائس الشعر يتهادَين في غلائلَ كالورد، ويهبطنَ في سماء بعيدة حاملاتٍ روائع القوافي وخوالد الكلمات :«شهد اللهُ ما لمسنَ جبيناً/ من ترابٍ إلاّ كتبنَ خلودَهْ – ص١٧». فلولا مسحة الإبداع الفنيّة، لم يبقَ في عالم التراب أثر يتوهّج في عين الرّدى. إنّ الآثار الفنيّة تتحدّى سلطةَ الزمان القاهرة وتهزأ بالقبور التي وارت الأجساد الزائلة. وبدل الستائر الفانية، ينشر الفنّان شذوراً قصّتها الحور من غدائرها، وكست بها الطبيعة الغنّاء. وعندما رثى الأخطل الصغير جبران، لم ينسَ أن يشبّهه بالجدول الذي يملأ الوادي اخضراراً والضفّتينِ ازدهاراً (ص٨٢). فلولا الشاعر الفنّان ما استطاعت زهرةٌ أن تحتفظ بنضارتها مدى أجيال :«ما الحسنُ لولا الشّعرُ إلاّ زهرةٌ/ يلهو بها في لحظتين النظرُ/ لكنّها إنْ أَدركتْها رقّةٌ/من شاعرٍ، أو دمعةٌ تنحدرُ/ سالت دماءُ الخُلدِ في أوراقها/ ونام تحت قدميها القَدَرُ – ص ١٣٦».

إنّ عمليّة الخلق صراع مع الزمن، غايتها إيقاف عقارب الساعات ومجابهة الذبول في تعاقب اللّيل والنهار. ولا يتحقّق ذلك بغير ضرائب نفسيّة يدفعها الفنّان الرقيق ذارفاً دمعه ونازفاً دمه. فهو شبيه الورد الذي يملأ أيدي جارحيه بالعطر والأطياب. لياليه عابسةٌ وأمانيه تائهةٌ على السهول الرّحاب :«والعناقيد من أغانٍ ومن شِعْرٍ/تتلوّى على الثرى المِخضابِ/ فحنا قلبيَ الجريحُ عليها/ كحنوّ الندى على الأعشابِ – ص٢٥٢». إنّ قلبه الجريح يحنو على العناقيد التي تتلوّى فوق الثرى ناقلاً إليها مشاعره الوجدانيّة. وهل انسكابُ الندى على الأعشاب غير صورةٍ من حنينه إلى فراشه البدائي «فراشي، يا وقاكَ اللهُ منه، بعضُ أعشابٍ – ص٢٥٣». وهل الفنون غير تفريغ للغرائز البدائيّة التي أسقطها شاعرنا على الأشياء الحيّة والجامدة في أرجاء هذا الكون؟.

يقول الأخطل الصغير متماهياً بصغار الطير: «حبّذا السفحُ مَعْبداً لصغار الطيرِ/ تشدو لربّها الألحانا – ص٢٦١». ولا ريب في أنّ السفح الذي عدّه الشاعر معبداً

للطائر هو بديلٌ لصدر الأمومة، الذي نشأ الطفل عليه وترعرع فيه غارقاً بحضن جنّاته ونعيمه. ولذا ربط المحلّلون بين الطيران والمرحلة الفميّة. ذلك أنّ الطيران الحالم والغذاء الشافي هما الرباط الأثري نفسه بالأم[٦٠]. وهذا الرباط يمنح الطفل قدرةً هُواميّة على امتلاك ما يسعى إليه، كما هو ظاهر في شعر بشارة الخوري :«فأحسّ أنّ له جناحَيْ طائرٍ/ وبدتْ له زُهرُ النجوم دواني/ فجرى يُرقّص عُودَهُ الشّعري على/صدر المروج ومِعْصَمِ الغُدرانِ – ص٢٧٢».

تلك هي الشخصيّة الفميّة بكليّة قدرتها النابعة من أرض الطفولة. وهي شخصيّةٌ قادرةٌ أن تقطف النجوم البعيدة كأنها قريبة. وهذه القدرة الهُواميّة تزيد شاعرنا متعةً، إذ هي ترقّص عوده الشعريّ على صدر المروج ومعصم الغدران. هكذا يصوغ هينمةَ النسيم قصائد «ويردّ زمزمةَ الغدير أغاني – ص٢٧٢». وَرَدَت في كتاب «الراجل الفضائي Piéton de lair» للمؤلف أوجين يونيسكو هذه العبارة :«على الجميع أن يعرفوا كيف يطيرون. فالطيران طاقةٌ فطريّةٌ .Innée فنحن عندما لا نطير نكون في حالة أسوأ من حالة حرماننا الطعام[٦١]». ومعنى ذلك أنّ هُوام الطيران يشكّل تجلّياً لرغبة العودة إلى الأم. وربما كانت لوحات ليونار دي فنشي خير نموذج لهذا الطيران الهُوامي الذي طالعناه رمزاً في شعر الأخطل الصغير.

وهذا ما حدا شاعرنا على دمج «الصغير الطائر» بالملاك الطاهر :«مَلَكٌ حطّمتَ منه الجانحينْ/فهوى من بعدما قد حلّقا – ص١٨٦». وهل التحليق في فضاء الحلم غير الحنين إلى مصدر القدرة التي خوّلت النمط الفمي أن يبلغ أمّه ويجتني القوتَ الضروري؟ وبدهيٌّ لصاحب الجناحينِ المحطّمين أن يقع منطوياً على نفسه، حاضناً في اللاّشعور ذكريات ماضيه البعيدة. ومعروفٌ أنّ المكبوت وحدَه يحتاج إلى ترميز[٦٢]. وما أكثر الأقنعة الرمزيّة عند شاعر الهوى والشباب الذي يقول:«وأنا الذي غَذّى الجمالَ بِشعرِه/ وحنا عليهِ سافراً ومُلَثَّما – ص٢٨».

فحنوُّه على الجمال قد يكون سافراً بكلامه الواضح والصريح. ولكنه كثيراً ما اضطرّ إلى التلثّم واعتماد البدائل في الرسم والتعبير. كأن يتوقّف مثلاً عند الوردة

التي شقّت مرّةً كُمّها للندى، وهمّت بالهمس على غرار الشفاه، وغفت سكرى على الغصن حالمة بين الأوراق. وكذلك وصفه للبساتين التي حاول بعضهم أن يُعرّيها (ص٢٨٧)، وللرمل الذي يلتحف الأزهار والأعشاب، وللنسيم الذي يلعب بشَعر الغواني وللنجوم التي تضحك في خدود النساء. وكلّها بدائل كما في وصفه للتلال والسهول: «والسهلُ يحلم منذ كان بزورةٍ/ لَبِسَ الحُليَّ لها ندىً وأزاهرا/ وتقطّعَتْ خُصلُ الحسانِ ونُشّرِتْ/ بَدَلَ الكروم على التلال غدائرا – ص٢٠٦».

فالغدائر بدائل الكروم، وهي نتاج الحُلم الذي راود السهل والتلال. «وقديماً يعشق الروضُ الحسانْ – ص ١٧٥». ولذا كسا الرّوض وجهَ حسنائه بالورد وغطّى ثغرها بالأقحوان، ورمى في صدرها رمّانتين ظنّهما الأخطل الصغير موجتين ذكّرتاه بماء البحر ومتعة الغرق فيه :«أيُّ صبٍّ ما تمنّى الغرقا؟ – ص١٧٥». يذهب المفسّرون إلى أنّ الأرض رمزٌ أوديبي، وأنّ البحر يتعلّق بمرحلة ما قبل أوديبيّة، أي في الطور الأوّلي الذي هو استمرار للحياة الجنينيّة. ومعنى ذلك أنّ الشخصيّة الفميّة في شعر الأخطل الصغير دائمة الحضور، تتدفّق أحلاماً يترجمها الشاعر بكل خصائصها النفسيّة من تكثيف وإزاحة وترميز. وهي خصائص تنشر في الخيال أجنحة الإبداع جاعلةً من الفن مفتاحاً للطبيعة الإنسانية[٦٣] وآية ذلك قول شاعرنا :«يُرسل الفكرةَ النقيّة عذراءَ/ ويُرخي الضحى عليها إزارا – ص٨٢». فالأفكار الدفينة تفتقر غالباً إلى العذريّة، ولكنّ الإبداع الفنّي الشبيه بالحلم يُقلّم أظافر الإباحيّة من خلال رقابة يفرضها (الأنا الأعلى) حتى على مستوى اللاّشعور.

من هنا تصبح فكرة شاعرنا عذراء نقيّة بعدما أرخى عليها ضحى الفنّ أزهارَه. ولكنّ نقاءَها لا يخلو من أنّات مُجرَّحَةٍ تتصاعد من تأوّهات الجداول ووسْوَسَة الندى الباكي على الغصون. فكأنها نسخةٌ من تلك اللّوحة المرسومة في ديوانه: «وعلى النجم من الغيم لثامْ/ وهلالُ الأفقِ في حِضْنِ المغيبْ/ رَنَّ في أُذْنِ الدُّجى صوتُ غلامْ/ وأجابته فتاةٌ بالنحيبْ – ص١٨١». صحيح أنّ شاعرنا يصف هنا مأساة اجتماعيّة، ولكنّ لغته تشفّ أيضاً عن مكبوتهِ اللاّواعي، ولا سيّما في استخدامه اللّثام المرخى

على النجم المضيء، وهلال الأفق الصاحي في حضن المغيب. وهذه لوحةٌ لا تخلو من بكاء الغلام في عتمة اللّيل نتيجة قلق الهجر، ومن جواب الفتاة الحانية كالأمّ العطوف.

كتب بودلير مرّةً يقول :«لقد ردّدنا مراراً أنّ الأسلوب هو الرجل. ولكنْ، ألا نستطيع القول أيضاً إنّ اختيار الموضوعات هو الرجل(٦٤)؟». والحق أنّ الأسلوب هو الهُوام وقد صار جسداً. هو فوضى Cahos الظلام وقد صارت بناءً يُنقذ الفنّان من عُصابه. لذلك عكست قصائد الأخطل الصغير عتمة اللاّوعي قُبيل تجسيدها الفنّي. فصاحبنا يخاطب نفسه كاشفاً من حيث لا يدري بنيةَ الأثر الإبداعي من خلال قوله: «بين المحابر والمنابر/ ذابَ ليلُكَ في ضحاكْ/ تشكو النجومُ من السّهادِ/ وليس تشكو مقلتاكْ/ كم وردةٍ من غَرْسِ كفِّكَ / راح يَجنيها سواكْ/ إيهٍ فتى الأخلاق قد/ نسج الصباحُ لها وحاكْ – ص١٧٠ ».

واضحٌ أنّ فتى الأخلاق مرتبط بنسيج الصباح، وأنّ اختمار الأثر الفنّي محصور بحياكة الظلام. والشاعر الخلاّق يقتحم عتمة الليل مستنفراً أعصابه جرياً وراء الوردة التي غرسها، كي يُفرغ المَحْقُونَ في داخله ويُهدي أجمل الخَلق لجميع العصور. وطبيعيّ أن تتّسم الوردةُ بفتى الأخلاق الذي عانى أزمات دجاه قبل أن يُسلم ليله لصباحه. ولعلّه من أجل ذلك ورد في شعر الأخطل الصغير هذه الحكمة :«ليس من يقرأ الصحائفَ في الكُتْبِ/كمَنْ في صحائف الكونِ يقرأْ – ص١٠٢». وهذا أوضح تفسير لناشر الراية الخضراء على الصحراء المُجدبة حيث ماج الربيع تحتها ونما. والحقّ أنّ قراءة شاعرنا لعالم الطبيعة تشرح ما عجزت عن رؤيته العيون المكلّلة بالحواجب والمظلّلة بالأهداب. مثال ذلك الزهرة التي نبتت بين ازرقاق الجدول وزرقة السماء. فهي بنت الأرض والسماء لأنها ورثت ملامح أبويها :«فإذا الزهرةُ ترنو من علٍ/ ولها زُرقةُ ماءِ الجدولِ/ والسّما الزرقاءْ –ص١٧٤».

فالشائع في الأساطير أنّ ماء الولادة في الأرض تعني الأمّ، وأنّ السماء في الفضاءِ الكونيّ تعني الشمس التي عدّها المحلّلون رمزاً للأب(٦٥). ولا يخفى أنّ أكثر حضارات المنطقة المتوسطيّة ولغاتها ترى الشمس كائناً مذكّراً لأنها إله شمسيّ ومَلِكٌ

للسماء والكون. فالأب هو الشمس والأمّ هي القمر، وأولادُهما النجومُ على نحو ما ورد في حلم النبي يوسف[٦٦] . وما أكثر لوحات فان غوخ التي عقد فيها قران الأرض/ الأمّ بالشمس/ الأب، كما يقول مارت روبير[٦٧] . وهل نجوم الأخطل الصغير غير نسخةٍ من الأطفال الحالمين وقد رسمهم في هذا البيت :«حتى نجومُ الأفقِ نامتْ/ فوق طيّات الغمام – ص٩٥».

وجليٌّ أنّ عبارة كلاينبول «الإنسان يُجَنْسنُ الكون»، تسلّط الضوء على بدايات الفنون التشكيليّة من رسمٍ ونحت وهندسة معماريّة وسواها. وهي فنون جسَّدت الأدوات الشبيهة بالأعضاء الجنسيّة تصريحاً وتلميحاً. وهذا يفتح الأبواب أمام الباحثين في عالم الفنّ عموماً والأدب خصوصاً، ليبرهنوا كيف أنّ معاني اللغات ترشح بالجنس المهيمن على البشر في كلّ العصور. ولا بدّ من التساؤل إذاً، لماذا اعتمدت لغة الشعوب تصنيفاً جنسيّاً عندما وصفت بعض المفردات بالمذكّر، ونعتت بعضها بالمؤنّث؟ والطريف أنّ لغات الشعوب تمسكت بالتصنيف حتى في الأشياء الجامدة عندما حدّدت لها جنساً معيّناً. ومن الصعب تعليل هذا التصنيف بشكل واضح. صحيح أنّ هناك فئة حياديّة Neutre، ولكن هذه الصفة لا تُلغي حيرتنا ما دامت الحياديّة قد ألصقتها اللّغات غالباً بالأشياء دون البشر.

مهما يكن، فالخيال الشعبي في اللّغة الألمانية مثلاً يشبّه الإنسان غير الناضج بالصنف الحيادي[٦٨]. وينعت الصغار خصوصاً بهذه الصفة، ويعاملهم على هذا المستوى. وفي بعض الديانات تُسمّى الفتيات البالغات بالصنف الحيادي، ما دُمن بعدُ غير متزوّجات. فالبنات والفتيات هنّ مخلوقات تصغيريّة أي حياديّة، إلى أن يبلغن حالة الزواج. وكذلك الحيوانات تسمّى تسميةً ذكوريّة بالقياس إلى فحولتها وقوّتها الجسديّة. فالجنسنة الألسنيّة Sexualisation linguistique للأجسام الجامدة، عمل طريف قد تختلف فيه الشعوب، ولكنها تتّفق من حيث دلالته الجنسيّة. ذلك أنّ الترميز الجنسي متجذّرٌ في الإنسان[٦٩]، حتى إنّ تداعي الكلمات برنينها يولّد تعقيداً لدى السامع. ولعلّه من أجل ذلك ترد كثيراً على ألسنة العامة في العربيّة هذه العبارة الموحية :«بلا معنى!».

فالمعنى الذي يحاول المتكلّم نكرانه يتوغّل في أعماقه راسماً في ذهنه جميع الفضائح والهواجس على نحو ما ورد في ديوان الأخطل الصغير من إشارات وتلميحات لنماذج شبيهة بهذه الأقوال:«مَنْ رأى الرّمان فوق الخيزران؟ – ص ١٧٥»، أو «إني ذكرتكَ والظلامُ مُخَيِّمٌ/وبراعمُ الأقلام لم تتفتَّقِ – ص١٨٩». فالقلم رمزٌ يقودنا «والظلام مخيّمٌ» إلى معنى العلاقة الجنسيّة(٧٠).

وكثيراً ما عدّ المحلّلون عمليّة الإبداع تعويضاً عن عقدة الخصاء وتثبيتاً لفحولة المبدع الخلاّق. ففي رأي جان بلمان نوال: أنّ مداعبة القلم للورقة البيضاء نسخةٌ من مداعبة الرغبةِ للجلد الحليبي(٧١)، وهي مداعبةٌ تُحيي عمليّة الخَلق في الفنّان تأكيداً لرجولته. ويَدَهيٌّ للنمط الفمي الذي عجز عن مجابهة الدنيا بحياته الواقعيّة، أن يرسّخ أقدامه في عالم الفن ويقتحم الكون بأعماله الخالدة. وهو مع ذلك مشدودٌ إلى الطبيعة يستلهم الرموز الجنسيّة التي خيّمت على عقول البشر في كل زمان ومكان :«أنا يا ربيع، ولا أمُنُّ قصائدي/ لولاك ما طبعتْ على فمها فما – ص٢٨». فالمكافأة التي جناها شاعرنا من عبقريّة إبداعه تظلّ مقرونة بثغره الباحث أبداً عن شفاه الحبيبة. فلولا الربيع بنضارته وألوانه، ما طبعت القصائد على فم قوافيه قبلةً حلم بها الأخطل الصغير زمناً طويلاً وفصولاً مديدة.

واضح بعد كل ذلك أنّ غزل الأخطل الصغير مرتبط بعناصر الطبيعة ومقرون بالحواس العطشى إلى الينابيع. وقد انعكست هذه العلاقة بهيَمْنَة المرحلة الفميّة على شخصيّة صاحبها. فإذا به الرضيع المُثْبَتُ على صدر الأمومة مدى الحياة، متماهياً بالطير المحوِّم فوق أزهار الشفاه. ذلك أنه اعتمد النكوص هرباً من قمع الحضارة للغرائز، ورغبةً في استرجاع فردوسه المفقود. ولمّا كانت شخصيّته الفميّة موسومةً بمرحلة الامتصاص، فإنه ظلّ بعيداً من العدوانيّة المتشائمة. وقد ساعده على ذلك إسقاط رغباته على الكون حيناً، واجتياف موضوعاته الحبيّة من العالم أحياناً. حتى غدت صلته بالطبيعة علاقة ذوبانيّة تجسّد ارتماء الطفولة في أحضان الأمومة. من هنا تصويره الأجنّة والبراعم في حنينها الدائم إلى الينابيع، حالمةً بالقبلات القديمة التي

احتفظت بذكراها الشفاهُ. وطبيعي لهذه العلاقة أن تُغرق شاعرنا في تراسل الحواسّ فيطرب لأغاريد الهدهدة ويسبح في مياه المحيط، هائماً بين الأطيار والأزهار. فالحواسّ الخمس تتداخل فيما بينها لتصبح عند الأخطل الصغير وجوهاً متعدّدةً لحقيقةٍ واحدة يختزلها الثغر في طعمه ومذاقه.

هكذا تداعت الشفاه والكروم في ارتشاف الكحول وانتشاق العطور والتهام الألوان المُغرية بالعين والنظر، حتى غدت الطبيعة لديه نسخةً من هُواماته. وقد تجلّت في حنين الجدول إلى البحر وشوقه لفجر الحياة. ولا غرابة أن يجد العاشق مدفنه الأبديّ في جسد الحبيبة الجميل، وأن يرتاح لكفنه المنسوج من شَعرها الطويل. فالموت يُريحه من عطش الغرائز لأنه يُعيده إلى مصدره اللاّعضوي .Anorganique لذلك انسحب النرجسيّ إلى (أناه)، مستعيناً بهُوام الظلام المبدع، جاعلاً من الليل أداة خلقه الفنّي. وطبيعي أن تنسجم العتمة حينذاك مع طاقة اللاّوعي في ترجمةٍ جماليّة تشكّل مع التحليل النفسي للأدب، مفتاحاً للطبيعة الإنسانية وتنويراً للرموز الفنيّة.

****

هوامش البحث

اعتمدنا في كتابة هذا البحث، ديوان (الهوى والشباب) ١٩٥٣ وديوان (شعر الأخطل الصغير) ١٩٦١، الصادرين عن دار المعارف، بيروت لبنان.

١ - Kofman, Sarah: LEnfance delart, une interprétation de lesthétique freudienne, P.B.P., Paris 1975, p. 25.

٢ - Milner, Max: Freud et linterprétation de la lıttérature, Société dédition denseignement supérieur (sedes), 2e tirage 1980, p.p 68, 108.

٣ - Abraham, Karl: Rêve et mythe, trad. de lallemand par Ilse Barande avec la collaboration dElizabeth Grin, Parıs, P.B.P., 1977, p. 174.

٤ - Freud, Sigmund: Malaise dans la civilisatıon, trad. de lallemand par Ch. et J. Odier, Presses universitaires de France 1983, p. 47.

٥ - دوران، جيلبير: «الانتروبولوجيا - رموزها، أساطيرها، أنساقها»، ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩١، ص ١٢٤ .

٦ - Kofman, Sarah: op. cit., p 179.

٧ - Freud, S.: Trois essais sur la théorie de la sexualıté, trad. de lallemand par B. Reverchon Jouve, Idées nrf., Gall. 1962, p. 74.

٨ - Rank, Otto: Le Traumatisme de la naissance, trad. de lallemand par S. Jankélévitch, P.B.P., Paris 1968, p. 190.

٩ - Freud, S.: LAvenir dune illusion, trad. de lallemand par Marıe Bonaparte, Presses universitaires de France, 1983, p. 70.

١٠ - Kofman, Sarah: op. cit., p. 197.

١١ - مطلوب، أحمد: «الصورة في شعر الأخطل الصغير»، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن ١٩٨٥، ص ١٠٨ .

١٢ – Grunberger, Béla: Le Narcissisme, essais de psychanalyse, P.B.P., 1975, p. 149.

١٣ – Laplanche, J. Pontalis, J.-B.: Vocabulaire de la psychanalyse - stade sadique oral, P.U.F., 1981, P. 462.

١٤ – الحِفني، عبد المنعم: «موسوعة علم النفس والتحليل النفسي Oral Character الشخصية الفميّة»، انجليزي، عربي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨، جـ٢ / ٥٦ .

١٥ – مطلوب، أحمد: «الصورة في شعر الأخطل الصغير»، المرجع السابق، ص ١٢١.

١٦ – المرجع نفسه، ص ١٠٧ .

١٧ – قميحة، مفيد محمد: «الأخطل الصغير – حياته وشعره»، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٢، ص ,١٦٥

١٨ – المرجع نفسه، ص ,١٥٧

١٩ – مطلوب، أحمد: المرجع السابق، ص ١١٩ .

٢٠ – عبود، مارون: «على المحكّ»، دار الثقافة، دار مارون عبود، بيروت ١٩٧٠، ص ,٥٤

٢١ – Grunberger, Béla: op. cit., note No 1, p. 134.

٢٢ – الحِفني، عبد المنعم: المرجع السابق، «الشخصية الفمية Oral Character»، جـ٢/٥٦.

٢٣ – الخولي، وليم: «الموسوعة المختصرة في علم النفس والطب العقلي – المرحلة الفميّة Oral stage» دار المعارف بمصر ١٩٧٦ ، ص ٣٢٤ .

٢٤ – قميحة، مفيد محمد: المرجع السابق، ص ٢١٤ – ٢١٥ .

٢٥ – الحِفني، عبد المنعم: المرجع السابق، «التشاؤم الفمي Oral pessimism جـ٢/٥٦

٢٦ – الحِفني، عبد المنعم: «الموسوعة النفسيّة الجنسيّة»، مكتبة مدبولي القاهرة، ١٩٩٢، ص ٨١٦ .

٢٧ – Grunberger, Béla: op. cit., p. 159.

٢٨ - op. cit., p. 159.

٢٩ - Ibidem, p 160.

٣٠ - Ibid. p 146.

٣١ - ديوان جميل، شعر الحبّ العذري، جمع وتحقيق حسين نصار، دار مصر للطباعة (لا تاريخ)، ص ١١١.

٣٢ - مطلوب، أحمد: المرجع السابق، ص ١١٠ .

٣٣ - الخولي، وليم: المرجع السابق، «التفرّج الجنسي "Voyeurism"، ص١٨٤ .

٣٤ - Grunberger, Béla: op. cit., p 151.

٣٥ - Ibidem, p. 152

٣٦ - Ibid., p. 152.

٣٧ - حاوي، ايليا: «الأخطل الصغير شاعر الجمال والزوال»، دار الكتاب اللبناني، بيروت ط١٩٨١/٣. ص٢٩.

٣٨ - Lacas , Pierre - Paul : Structuration de limage du corps et fonctions du années de psychothérapie analytique so nore, in Extrait de G. Pankow des psychoses, Aubier, Paris 1984, p. 68.

٣٩ - Hesnard, A.: LIndividu et le sexe., psyhologıe du narcissisme, Paris, Stock, 1927, p. 45.

٤٠ - Du Coté de chez Swann, Proust, Marcel: A la Recherche du temps perdu Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, n.r.f., 1987, vol I, p. 46.

٤١ - Proust, Marcel: op. cit., p. 46.

٤٢ - Paul : Le Paradoxe imaginaire du visage sonore, Essai sur Lacas, Pierre mère, in, Du visage, Ed. Presses universitaires de Lille, 1982, p. la voix 131.

٤٣ - Kofman, Sarah: op. cit. p. 187.

٤٤ – Grunberger, Béla: op. cit. p. 147.

٤٥ – قباني، نزار: «الأعمال الشعرية الكاملة – الجزء الأول»، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٧٣ ص ٦٠٦

٤٦ – Grunberger, Béla:op. cit. p. 151

٤٧ – لبكي، صلاح: «التيارات الأدبيّة الحديثة في لبنان «معهد الدراسات العربية العالية ١٩٥٤، ص ,١٥٧

٤٨ – Grunberger, Béla:op. cit. p. 159.

٤٩ – Lederer, Wolfgang: La Peur des femmes ou gynophobia, trad. de laméricain par Monique Manin, Payot, 1980, p. 24.

٥٠ – فرويد، سيغموند: «ما فوق مبدأ اللذة»، ترجمة اسحق رمزي، دار المعارف بمصر، ١٩٨٠، ص ,٧١

٥١ – دوران جيلبير: المرجع السابق، ص ٢١٤، ,٢٢٠

٥٢ – Kofman, Sarah: op. cit., p.p. 106, 155

٥٣ – مطلوب، أحمد، المرجع السابق، ص ١١٩ .

٥٤ – المرجع نفسه، ص ,١٢٤

٥٥ – Shelley: Ode to the west wind, p. 616 "To a skylark, p. 640 - keats: Ode to a Nightingale. p183 " to Autumn, p. 194, in John keats and Percy Bysshe shelley- Complete Poetical works, The Modern Library, New york

٥٦ – مطلوب أحمد: المرجع السابق، ص ,١٣٤

٥٧ – مطر، سهيل: «الأخطل الصغير» دار المشرق بيروت ١٩٩١، ص ٧٣ .

٥٨ – Mathieu, Michel: Dune Improbable esthétique, in, Psychanalyse du génie créateur, Dunod, Paris, 1974, p. 33.

٥٩ – Mathieu, Michel: op. cit. p. 36.

٦٠ – Ibidem., p. 54.

٦١ - Ibid., p 54.

٦٢ - Ibid., p. 68.

٦٣ - Ibid., p. 33.

٦٤ - Ibid., p. 37.

٦٥ - بونغراكز، م/ سانتنر، ج: «الأحلام عبر العصور. معجم تفسير الأحلام» ترجمة كميل داغر، دار النهار للنشر، بيروت ١٩٨٣، ص ٢٥٣.

٦٦ - الكتاب المقدّس، العهد العتيق، سفر التكوين، الفصل٣٧/ ٩- ١٢، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ١٩٦٠، المجلد الأول، ص٦٧.

٦٧ - Mathieu, Michel: op. cit., p. 51.

٦٨ - Abraham, Karl: op. cit. p. 175.

٦٩ - Ibidem., p. 174.

٧٠ - Bellemin Noël, Jean: Psychanalyse et littérature, P.U.F., Paris, 1978, p. 53.

٧١ - Bellemin Noël, Jean: op. cit., p. 55.

****

المراجع العربية والمعرّبة:

١ - بونغراكز، م/ سانتنر، ج: «الأحلام عبر العصور. معجم تفسير الأحلام «ترجمة كميل داغر، دار النهار للنشر، بيروت ,١٩٨٣

٢ - حاوي، ايليا «الأخطل الصغير شاعر الجمال والزوال»، دار الكتاب اللبناني، بيروت ط١٩٨١/٣.

٣ - الحِفني، عبد المنعم: «الموسوعة النفسية الجنسية» مكتبة مدبولي القاهرة، ١٩٩٢.

٤ - الحِفني، عبدالمنعم: «موسوعة علم النفس والتحليل النفسي Oral Character الشخصية الفميّة»، انجليزي، عربي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨، جـ٢.

٥ - الخولي، وليم: «الموسوعة المختصرة في علم النفس والطب العقلي - المرحلة الفمية Oral Stage»، دار المعارف بمصر ١٩٧٦، ص٣٢٤.

٦ - دوران، جيلبير: «الانتروبولوجيا - رموزها، أساطيرها، أنساقها»، ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩١،.

٧ - ديوان جميل، شاعر الحب العذري، جمع وتحقيق حسين نصار، دار مصر للطباعة (لاتاريخ)

٨ - عبود مارون: «على المحك» دار الثقافة ، دار مارون عبود، بيروت ١٩٧٠ .

٩ - فرويد ، سيغموند: «مافوق مبدأ اللذة»، ترجمة اسحق رمزي ، دار المعارف بمصر، ١٩٨٠، ص٧١.

١٠ - قباني. نزار : «الأعمال الشعرية الكاملة - الجزء الأول»، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٧٣.

١١ - قميحة، مفيد محمد: «الأخطل الصغير - حياته وشعره»، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٢

١٢ – الكتاب المقدّس، العهد العتيق، سفر التكوين، الفصل ٣٧/٩-١٢، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ١٩٦٠، المجلد الأول، ص٦٧

١٣ – لبكي، صلاح «التيارات الأدبية الحديثة في لبنان» معهد الدراسات العربية العالية ١٩٥٤، ص١٥٧.

١٤ – مطر سهيل: «الأخطل الصغير» دار المشرق بيروت ١٩٩١.

١٥ – مطلوب، أحمد: «الصورة في شعر الأخطل الصغير»، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن.

****

المراجع الأجنبية:

١ - Abraham, Kari: Rêve et mythe, trad. de l'allemand par Ilse Barande avec la collaboration d'Elizabeth Grin, Paris, P.B.P., 1977

٢ - Anzieu/ Mathıeu/ Besdine/ jaques/ Guillaumin: "psychanalyse du genie createur" Dunod Paris 1974

٣ - Bellemin - Noel, ȷean: Psychanlyse et Litterature, P.u.F Paris 1978,p.53

٤ - Freud, S.: L'Avenir d'une illusion, trad. de l'allemand par Marie Bonaparte, Presses universitaires de France, 1983

٥ - Freud, S.: Trois essais sur la théorie de la sexualité, trad. de l'allemand par B. Reverchon Jouve, Idées nrf., Gall. 1962

٦ - Freud, Sigmund: Malaise dans la civilisation, trad. de l'allemand par Ch. et J. Odier,Presses universitaires de France, 1983

٧ - Grunberger, Béla: "Le Narcissisme, essais de psychanalyse, P.B.P., 1975,

٨ - Hesnard, A.:L'Individu et le sexe., psyhologie du narcissisme, Paris, Stock, 1927

٩ - John Keats and Percy Bysshe shelley - Complete Poetical Works" The Modern Library , New York

١٠ - Kofman, Sarah: "L'Enfance del'art, une interprétation de l'esthétique freudienne, P.B.P., Paris 1975

١١ - Lacas, Pierre - Paul : "Le Paradoxe imaginaire du visage Sonore" Essai sur la voix-mère. in Du visage Ed. Presses universitaires de Lille, 1982

١٢ - Lacas , Pierre - Paul : Structuration de l'image du corps et fonctions du sonore' , in Extrait de G. Pankow "25 années de psychothérapie analytique des psychoses", Aubier, Paris 1984.

١٣ - Laplanche,J./Pontalis, J.-B.:"Vocabulaire de la psychanalyse - stade sadique - oral' P.U.F., 1981

١٤ - Lederer, Wolfgang : "La Peur des femmes ou gynophobia", trad. de l'américain par Monique Manin, Payot, 1980

١٥ - Milner, Max: "Freud et l'interprétation de la littérature", Société dédition d'enseignement supérieur (sedes), 2e tirage 1980

١٦ - Proust, Marcel: "A la Recherche du temps perdu Du Coté de chez Swann", Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard n.r.f., 1987,

١٧ - Rank, Otto: "Le Traumatisme de la naissance", trad. de l'allemand par S. Jankélévitch, P.B.P., Paris 1968





القصيدة الرومنسية في بلاد الشام بين الحربين

د. ياسين الأيوبي

القصيدة الرومنسية
في بلاد الشام بين الحربين

بقلم الدكتور : ياسين الأيوبي

استهلال:

خير مايستهل به هذا البحث، أبيات «لأبي ماضي»، أنشدها غداة انتهاء الحرب العالمية الأولى:

زالت الحـــرب وولت، إنما
ليس للذعـر من الحـرب انقضاءْ
إن صحونا، فأحاديث الوغى
في الحمى الآهل والأرض العراءْ
وإذا نِـمْـنا، تراءَتْ في الكرى
صور الهول وأشباح الفناءْ
فهي في الأوراق حبر هائج
وعلى الراديو، فحيحُ الكهرباءْ
نتَّقي في يومنا شرَّ غدٍ
وإذا الصبح انطوى خِفْنا المساءْ
عجبا ! والحرب بابٌ للردى
وطريق لدمار وعَفَاءْ
كيف يهواها بنو الناس، فهل
كرهوا في هذه الدنيا البقاءْ؟..

ايليا أبوماضي
من قصيدة : «عطش الأرواح»

****

وضع صاحب «الجداول» من حيث لا يدري، أهم الدوافع ليقظات الشعور والبحث عن عالم آخر يطمئن فيه الإنسان القلق المرتاب من حياة تداخلت فيها القيود بالأهوال، بالعتمات المحرقة والأزمات النفسية المتلاحقة، فيخلد إلى أنماط من الراحة والسكينة. فإن لم يتحقق له هذا العالم المنشود، استعاض عنه بعالم ثانٍ إطاره الصور والآهات النفسية الغنائية والأخيلة المتحركة، يطلق فيها لقلمه ولسانه عنان الشدو والانفلات، فيسلو ويتمتع ما وسعه إلى ذلك؛ فينثر قلقه أوينظمه، وتنكشح العتمات الحالكة، وتنحل القيود والأغلال. ذلك هو عالم المذهب الرومنطيقي الذي يتصدر اهتمامنا في هذا البحث، في قراءتنا لقصائد شعراء الشام ما بين الحربين العالميتين..وهو مذهب شغل الدارسين والنقاد كما لم يشغلهم أي مذهب أدبي آخر، لجهة صعوبة الاهتداء إلى هويته الادبية.

فقد عرض الكاتب الفرنسي **بول فان تيغم** لمسألة تعريف الرومنطيقية، فوجد أنه من العسير على الدارس الاهتداء الى تعريف دقيق، وموضوعي لهذا المذهب، قائلا : «إنَّنا نحس الرومانسية ولا نستطيع تعريفها»وأن «الرومانسية تتخذ من الاشكال بقدر ما فيها من مؤلفين... وأنها تفلت من أي تعريف واضح محدد دقيق». ثم يقول – وهو يقتطف دائما كلاما لكتاب فرنسيين – «لعلنا لا نجد اثنين يقصدان بها الفكرة نفسها بالضبط» وأن هناك من الرومانسيات بقدر ما هناك من رومانسيين» ويختم بقول «**لبيير مورو**»، أحدث مؤرخي الرومانسية الفرنسية، الذي يرى أنه «لن نجد تعريفا لما كانت طبيعته من طبيعة الاسرار الخفية»[١].

ونخلص مع الكاتب الفرنسي «**تيغم**» إلى أن هذه الحركة الادبية الكبيرة، تبدو شديدة التعقيد والتنافر والتناقض، حتى إنها تتحدى، أي تعريف وأي وصف أوأية خلاصة تصاغ في كلمات[٢].

انطلاقا من ذلك، لا يمكننا رسم إطار عام وموحد للقصيدة الرومنسية للمرحلة التي تدرس – لأننا – فوق ما تنطوي عليه الرومنطيقية[٣] من تعقيد وغموض – ورثنا عن الأسلاف نهجا شعريا يصعب معه الوصول الى نظام شعري تنضوي تحته نتاجات الشعراء، فيصنَّفون كلاسيكيين أو رومنسيين أو رمزيين... لأننالم نشهد مذاهب أدبية صرفة وإنما هناك أساليب وطرائق يعتمدها البعض تارة ويتخلى عنها تارة، تبعا لأهواء النقاد وذوق الجمهور[٤].

****

أولا : مفهوم القصيدة الرومنسية الشامية بين الحربين

يجب الاعتراف بأنَّ الانتماء المذهبي الصرف للقصيدة العربية، شيء نادر في تراثنا الشعري لا نكاد نجده إلا لدى صنف معين من الشعراء الملتزمين بموقف فكري وجودي معين أو قضية عقدية جهادية محددة. وما سوى ذلك، موضوعات وأساليب مختلطة يهيمن عليها موضوع ما أو نهج شعري يغلب ماعداه، فتنسب القصيدة الشعرية إليه انتسابا ترجيحيا، كقصيدة المدح التي تحتوي على نسَبٍ مختلفة من الغزل والوصف الطبيعي.. أو قصيدة الرثاء التي تحتوي على نسبة لا بأس بها من المدح والفخار والحكمة.. وكذلك قصيدة الوصف، وقصيدة المدح النبوي وغيرها من قصائد الشعر القديم الذي تجنب أصحابه التخصصية أو اعتماد الموضوع الواحد.

ولم تسلم القصيدة المعاصرة من هذا الاختلاط، فبقي الشاعر فيها، ولاسيما في المناسبات والمهرجانات والمواقف والاحداث، آخذا من كل موضوع أو ناحية بِطرف؛ وما قولنا «بالرومنسية» إلا من باب تغليب الجزء على الكل، وترجيح صِفة على أوصاف أخرى.. فقد تكون القصيدة أيضا كلاسيكية، أو واقعية، أو رمزية، إذا ما غلبنا جانبا على آخر أو سلطنا الضوء على احد الجوانب، لتحقيق الغرض النقدي الذي نبحث عنه.

فقد كنا نقرأ القصيدة تلو القصيدة، وننعم النظر في مئات الابيات، للبحث عن الكوى المضيئة التي تسمح لنا بوسم هذه القصيدة بالرومنسية – كمن يبحث عن اللآلىء والمعادن الثمينة في قاع البحر، أو في طبقات الارض. معيارنا في ذلك، المنحى العام، والافكار الرئيسية، وطغيان الاحاسيس، وجموح الخيال، انطلاقا من الاطار العام الذي عنيت به المدرسة الرومنطيقية الغربية، في وجه الكلاسيكية الصارمة، والمتلخص في ثالوث كبير هو **الحب، الطبيعة، الالم**، وما يصحبها من أوار العاطفة، وسمو الخيال، وجمالية التعبير ومجازاته اللافتة.

إن المنحـى الرومنسـي فـي القصـائـد الشـامـيـة، يتجلى في خلجات التأمل الذاتي، تتسرب من ثقوب السطور الشعرية، وزوايا المعاني الانسانية المرصوفة بعناية. تأملٌ في ظلال الاشياء، يطال الماضي والحاضر، وينبسط على سهوب الأَحداث والوقائع واللحظات الحميمة في أوقات مختلفة، فتخرج القصيدة حالية القسمات، ممشوقة القوام، رشيقة الحركة في دلالاتها ورموزها، مزركشة الاطراف والحواشي، نصيب (الأنا) فيها يتراوح عمقا وهيمنة ما بين قصيدة وأخرى: حينا طاغ، وحينا باهت وخافت، وحينا مُورًى خلف الضمائر الاخرى والافعال المتداخلة.

كأن يتكلم الشاعر على شخصية أو موضوع، بكثير من التجاوب والاعجاب، فنستشف ذات الشاعر مندثرة بشيء من التواضع والانكفاء، في حالات الاخبار والوصف التاريخي الموضوعي، وبشيء من الكبرياء والتحدي في حالات المقارنة، والموازنة، وتقييم النتائج.. وربما اسلس الشاعر القياد للريشة، تخط نبضات التعلق ورعشات الرضى والارتياح لهذه الشخصية – كقول عمر أبي ريشة ، متحدثا عن المتنبي في المهرجان الالفي:

شـاخصُ الطرْف في رِحـاب الفـضـاء
فـوْقَ طودٍ عـالـي المناكب ناءِ
يرقبُ الفـجـرَ والندى مـالـىء بُرْ
دَيهِ والشـعـرُ مـائجٌ في الهـواءِ
شـاعـرُ خـافقُ الجـوانح بالحبِّ
بَعـيـدٌ عن عـالم الضـوضـاءِ
تَتـراءى في وجـهـه الهـادىء الواجمِ
آيُ الـوداعـةِ الـغـرّاءِ[٥]

هذه السطور الشعرية لا تدخل في صلب المناسبة، ولا تسرد أو تؤرخ أو تكشف عن اسارير خافية على القارىء المتذوق، وإنما هي أصداء التأثر الذاتي المتلاطمة في جنبات الشاعر، حيال شاعر عملاق ملأ الدنيا وشغل الناس، لم يجد ما ينسجم مع هذه الاصداء، وتلك العظمة، سوى الترنم والانجذاب يستسلم لها في وقفات تأملية مرآتية

يسكب فيها خليطا من مشاعر وأفكار وآراء ورؤًى وصور، لاسبيل الى فصل الواحدة عن الاخرى، لأنها مجبولة من رحيق واحد وعصارة واحدة، هما : **انصهار الذات في الشخصية أو الموضوع.**

ولانعلم تماما ما إذا كانت هناك قصائد في الآداب الغربية، من هذا القبيل، وإن كنا نميل الى الاعتقاد بأن هذا الخليط الشعري المتنوع، سمة خاصة في شعرنا العربي قديما وحديثا، لايكاد ينازعه في ذلك شعر آخر.

استطرادا لهذا التصور، فإن القصيدةة الشعرية المعاصرة، لا يصح إدراجها تحت عنوان واحد أو نوع أدبي، أو مذهب معين... لأنها تأخذ من كل نوع بنصيب، وتنطبع بغير طابع وغير اتجاه، وهذا لايعني أنها قصيدة انفلاشية، فلا بد أن تكون هناك سمة غالبة لهذا الاتجاه أو ذاك، تنتمي اليه القصيدة..

واستطرادا ثانيا، فإن صفة «الرومنسية» هي اجتهاد نقدي لتسهيل درسها وتحليلها؛ وكذلك القول بانتماء أدبي آخر، لأننا لم نَنْعَم بتاريخ مستقر ومناخ نظري راسخ القواعد، متكامل الابعاد والجوانب – ولم ينتظم نتاجنا في سياق فكري فلسفي، موحد القواعد والاساليب.

هاتِ قلِّبْ معي صفحات الشعر العربي، في غابره وحاضره، لاتجد قصيدة واحدة خرجت على هذا النسق الخليطي المتداخل، يسكب فيه الشاعر خلاصة أفكاره ومشاعره ومواقفه من الاحداث والاحوال في امتداد عمره وتجاريه، باستثناء قصائد الجهاد والنضال السياسي، وقصائد الحب والغزل لدى نفر من شعراء العصر الاموي الذين أفرزتهم الحياة العربية بوجهيها الحضري والبدوي، فكان لنا شعراء غزل صريح مكشوف، وشعراء غزل عذري عفيف ينضح باللظى الوجداني المتأجج في الضلوع..هذا الاستثناء لم يغير شيئا يذكر من الطابع العام للشعر العربي.. وإذا كانت هناك من سمة عامة غالبة، لا نجسر على إغفالها أو التقليل من شأنها، فهي السمة الكلاسيكية (الاتباعية).

لم يستطع شاعر واحد، منذ امرئ القيس، حتى قبيل بدر شاكر السياب، الخروج على نظامها وطوابعها، سواء أكان ذلك في مدارس الشعر المطبوع والمصنوع، السلفي التقليدي والمحدث، أوفي أساليبه واتجاهاته المختلفة ما بين واقعي وخيالي ورمزي، أوفي فنون الشعر وموضوعاته في المدح والفخر والوصف والغزل والخواطر، أو في الاجناس الادبية الكبرى من غنائية وتعليمية وملحمية وقصصية..

كلٌ هذه الاشكال والانواع، ظلّ فيها الشاعر يعزف على أوتار البوح الذاتي، والانفعال بالواقع أو المتوقع، وتفريغه في قوالب لفظية متناسقة وفقا لنظام الوزن والقافية، المراعى كل المراعاة، ومختلف ضروب التشكيل البلاغي المتبعة بكل تفرعاتها وتشعباتها المتباينة التمثيل للواقع والحقيقة، المتفاوتة المستوى والتأثير.. ذلك هو الطابع العام للشعر العربي على مر العصور، لاتختلف فيه نصوصه إلا بموضوعاته وغايات نظمه وإنشاده، ودرجة العمق والسطحية، والتصنع والطبعية سواء في اللغة ومحسنات البلاغة، أم في التصور والخيال، وبلوغ مشارف الابداع، شأن كل أدب وكل نتاج فني لدى مختلف الشعوب.

ولكن التقليد، بمعنى المحاكاة والاقتداء، في التشكيلين البلاغي والعروضي، لم يجرؤ أحد من الشعراء العرب على تجاوزه وتغييره، إلا غداة الحرب العالمية الثانية التي أفرزت العديد من المفاهيم والنظرات الجديدة، أسفرت – في نطاق الشعر – عما سمِّي بحركة الشعر الحديث، ومن مظاهرها: الشعر الحر أو شعر التفعيلة الذي دعا اليه ومارسه كل من بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، ورفاقهما، ممن عرفوا برواد الشعر العربي الحديث.

ثانيا : الدواعي والاسباب لظهور هذه القصيدة :

أثّر الاستشراق الاوروبي، وهجرة المشارقة العرب، وخاصة اللبنانيين، والسوريين الى الاميركيتين، وانتشار الآداب الغربية في بلادنا : أصلية ومترجمة، أثّر كل ذلك في خلق تيارات أدبية جديدة مغايرة بعض الشيء لمأثورنا الادبي، أحدثت هزات وصدمات مدوّية، [٦] جعلت بعض شعرائنا المعاصرين ينحون نحوا شعريا خاصا يقترب من التخصصية في الموضوع الشعري وطرحه وبنيته وإيقاعه..

أضف الى ذلك: استنفادَ النهج الكلاسيكي في الشعر العربي لاستيعاب الافكار الجديدة ورسم صورة العصر والبيئة المحلية، وتاصيلَ الذات وجعلها أكثر صدقا وانسجاما مع الطموح والمعاناة المتولدين من رحم الحرب وأتُونها.. كل هذه العناصر مجتمعة، ساهمت بشكل فعال في ظهور القصيدة الرومنسية في بلاد الشام التي تمتعت بطبيعة خلاّبة غذّت الاقلام ورفدتها بالحركة والحياة بكل زخمها وحرارتها وتعاقب فصولها.

وزاد من وهج هذا الشعر وحسن انتمائه الى أصحابه، دخول الرومنطيقية الغربية بكل خصائصها ومقوماتها، الى الادب العربي الحديث، دخولا عضويا انصهاريا بسبب الاستعداد الفطري والتراثي لاعتناق هذه المدرسة التي طبعت شعر ما بين الحربين بكثير من الطوابع الرومنسية الغربية، من التغني بجمالات الطبيعة وجداول الحنين والكآبة، ورايات التحرر والاستقلال الوطنيين، والثورة على القيود والتقاليد، والتناجي الوجداني في قلب الطبيعة، والاسترسال في أجواء التأمل النفسي والوجودي، وصولا الى نوع من الحلول ووحدة الوجود، وهذه أرفع درجات الادب الرومنسي.

فتداخلَ القديمُ بالحديث، والمشرقي بالغربي الوافد، والذاتي بالموضوعي، واللغة الجزلة العريقة السبك باللغة الرشيقة اللينة السهلة التناول، والنظام العمودي الصارم

بأنظمة عروضية خفيفة الوقع، متنوعة الوزن والرويً والتقطيع الموسيقي.. وكانت لنا أيضا المطولات والبنايات الشعرية، والقصائد والمقطّعات القصيرة المعدة للغناء والانشاد.. ولاننسى الجمعيات والمنتديات الأدبية في كل من الاميركيتين والقاهرة وبيروت، ومنها «الرابطة القلمية» و«العصبة الاندلسية» و «جماعة أبولو» و «جماعة الديوان» و «عصبة العشرة» وغيرها مما كان له الاسهام المباشر في إشاعة نتاج شعري له طعمه الجديد ونكهته الخاصة، وأهدافه الفنّية والاسلوبية المغايرة لنهج المحافظين والتقليديين..

ولْننظر الآن في موضوعات هذه القصيدة الجديدة، ومدارجها ومعالمها!.

ثالثا: موضوعات القصيدة الرومنسية في بلاد الشام

لو أردنا مجاراة النظرة الغربية الى الرومنطيقية، بعامة، لتبين لنا كمٌّ كبير من الموضوعات التي عُولجت، وعني بها في إطار هذه المدرسة، وخاصة «إذا تمثلنا بشاعر الرومنطيقية الاكبر فيكتور هيجو الذي أثبت أن في قدرة الشعر الرومنسي استيعاب أي موضوع كان، شرط توافر المخيلة، وموهبة التعبير التي ترفعه الى مصافّ الفنّ»(٧).

أما إذا أردنا تضييق النظرة وربط الموضوعات بالانصهار الوجداني للشاعر، حيث الانفعال النفسي العاطفي، فإن أكثر ما يشغل الشعراء الرومنسيين لا تخرج عن العناوين الآتية : **الطبيعة، الحب، الالم، التامل والشرود وأحلام اليقظة.**

تتفرع عنها موضوعات ثانوية، تقترب منها أوتبعد بنسبة التجاوب الذاتي مع الاشياء، والتشخيص الفني الذي يواكب الموضوع الشعري وينتهي اليه. وسنرى أن هذه الموضوعات نفسها قد اندرجت في القصيدة الرومنسية الشامية الى جانب موضوعات أخرى لاتقل أهمية عن الموضوعات الاولى، وإن لم تحتل النسبة الكبيرة نفسها أو العناية الشعرية المستحقة.. وسنسعى الى بلورة ذلك، وفق ما تيسر لنا من المجموعات الشعرية التي أمكن الاطلاع عليها.

١ - موضوعة الطبيعة:

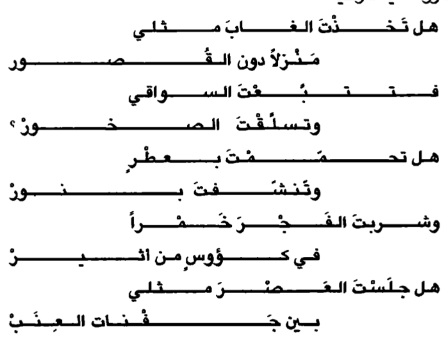
احتلت الطبيعة الحيز الاكبر في القصائد الرومنسية الشامية، لدرجة لانكاد نجد شاعرا شاميا واحداً قد أغفل الحديث عنها أو قلّل من شأنها في شعره. فهي الحضن الروحي الاعظم للشعراء والكتاب والمفكرين والفنانين، نظروا إليها كل من موقعه وإحساسه، فحلوا فيها حلول الطائر في وكره، والنحل على الزهر، والفراش بين الحقول.. وأفاضوا في استخدام عناصرها رموزا وأطرا لأفكارهم وأحلامهم ونظرياتهم - فارتسمت في قصائدهم لوحاتٍ زيتيةً وفحمية، مختلفة الاشكال والاصباغ، وخاطبوها كما

العاشق والمعشوق، وارتحلوا في فيافيها وسهولها وحزونها وأوديتها وأنهارها وجداولها وسواقيها، فتحصلت لنا ثروة شعرية هي من عيون الشعر الرومنسي في خارطة الشعر العربي.

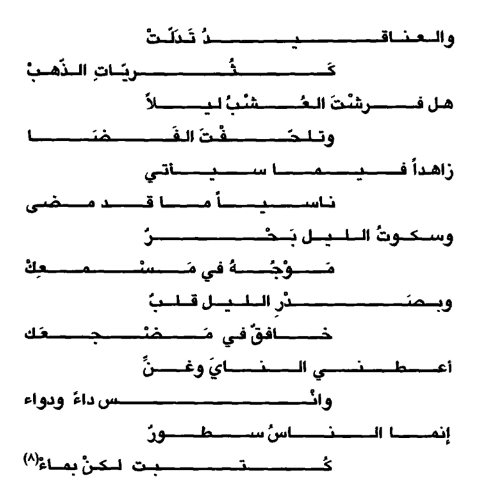
ولعل أطول قصيدة في هذا الباب، مطولة «المواكب» لجبران خليل جبران نظمها متأثرا بالطبيعة اللبنانية التي نشأ وترعرع في ظلالها، وبالنزعة الرمزية التأملية التي تحصلت لديه أثناء إقامته الطويلة في الولايات المتحدة الاميريكية، محاكيا فيها النظام الشعري التوشيحي القائم على مطالع وأدوار وأسماط وأقفال.. على غرار الموشحات الاندلسية، مع تحرر في عدد أبيات الادوار.. أما الاقفال والقوافي فهي متفقة.

جوهر هذه المطوّلة، مَعْلمان رئيسان، هما : **الغاب والناي**، عقد عليهما جبران خلاصة أفكاره ورؤاه، ونثرها في طيات القصيدة وعلى ضفافها ونواحيها.

الغاب، رمز للحرية والفرح والنشوة وانعدام الفروق الدينية والاجتماعية والعلمية، وأما **الناي** فكان رمزا للغناء الروحي الوجودي، الذي لا ينقطع ولا ينتهي ولايتخذ لونا بعينه أو طريقة أداء وتعبير، بقدر ما هو سلاف خلدي أزلي.ولايسعنا إزاء هذا التنوع النغمي والتأملي والوصفي، الذي اشتملت عليه القصيدة، إلا التمثل بواحدة من مقاطعها الرومنسية الموحية :



هل تَخَذْتَ الغابَ مثلي
مَنْزلاً دون القُصور
فتتبَّعْتَ السواقي
وتسلَّقْتَ الصخورْ ؟
هل تحمَّمْتَ بعطْرٍ
وتَنشَّفتَ بنورْ
وشربتَ الفَجْرَ خَمْراً
في كؤوسٍ من اثيرْ
هل جلَسْتَ العَصْرَ مثلي
بين جَفْنات العِنَبْ


والعناقيدُ تَدلّتْ

كَثُريّاتِ الذّهبْ

هل فرشْتَ العُشْبُ ليلاً

وتلحّفْتَ الفَضَا

زاهداً فيما سيأتي

ناسياً ما قد مضى

وسكوتُ الليل بَحْرٌ

مَوْجُهُ في مَسْمعِكْ

وبصَدْرِ الليل قلبٌ

خافقٌ في مَضْجعَك

أعطني النايَ وغنًّ

وانْس داءً ودواء

إنما الناسُ سطورٌ

كُتبت لكنْ بماءْ[8]

على هذا المنوال تجري المقطعات الشعرية الاخرى، في مطوّلة «المواكب»: شَتَاتُ مشاعر تسرح فوق الوعي، وبين الرؤى والاسترسال الروحي السمح تهادت فيه المشاهد كزوارق الصيد المسائية، وتصاعدت الصلوات والابتهالات، كبخور المعابد والهياكل النائية، وانتظمت الرؤى الحكمية في سياق تأملي حالم.

ذاك هو جبران في كلامه على الطبيعة: تواصل حميمي، وخطاب يرفع الاشياء فوق ماهي عليه، ليرتفع هو معها ويتسامى الاثنان في مقامات قدسية ؛ كقوله من قصيدة يتعانق فيها الزمان والمكان، والحب والطبيعة، فتزهوبها القصيدة ويهتز الضمير:

هل يعي أيلول أنغام الربيعْ

وعلى أذنيه أوراق الخريف؟

لا، فلا بعث لقلبي أو نشورْ

لا، ولا يخضر عود المحفل

ويد الحصاد لا تحيي الزهورْ
بعد أن تُبْرى بحد المنجل[٩]

وفي الاتجاه نفسه، تجري القصيدة الرومنسية عند ناسك الشخروب، **ميخائيل نعيمة** الذي غاص في عالم الطبيعة، فوحّد بين العناصر وأدرج الكل في سياق وحدة الوجود كقوله، من قصيدة نثرية، بعنوان «الاكتمال» :

«على غُصَيْن متوحد
من شجيرة متوحدة
وُرَيقةٌ متوحدة
غارقة في يَمّ أحلامها
(...) لكنْ لاحزن في قلبها ولافرح
فعلى وجهها المتجعد البليل -
مثلما في قلبها المستيقظ الامينِ -
قد تعانقت الفصولُ كلها !» [١٠]

فقد اتخذ من ورقة صغيرة - وحيدة، على غصن صغير موحش.. رمزاً لعناق أزلي بين الاشياء ذات المصير الواحد والقضاء المحتوم: إنه عناق الفصول..

ويتلون الكلام علي الطبيعة، بين شاعر وآخر، على سموٍ متدرج فنلحظ وصالا روحيا هنا، واتحاداً هناك، وانقشاع الغُمَّة، وخروجاً من عالم المادة وجهامة المصير، لدى فريق ثالث.، وهكذا في شغف وانجذاب لاحدود لهما.

فنقرأ للأخطل الصغير قصيدة، من سبعة أبيات، يرسم فيها هيكلية الوصال الروحي بين الانسان والطبيعة، بقوله، مناجيا البلبل :

أيها البلبلُ المغرِّدُ في الليل
على كلِّ أخضرٍ مَيَّادِ
أنا أدرى بالطير حينَ تُغنِّي
كم جراحٍ سالتْ على الأعوادِ

سَلْ ضِـفـافَ الـهـوى أأنْبَـتْنَ غُـصْناً

كـحـبـيـبـي أو طائراً كـفـؤادي؟

كلّمـا هَلـهلَ الأغـاني عليـهـا

قَـبْلَتْـهُ وأنكرتْ كلَّ شـادِ

خَـلـقَ الـلـهُ لـلـهـوى قُـبْـلَـةَ الـر

وحِ وراء الخُـدودِ والأجْـيـادِ[١١]

مناجاة حارة، وابتهال حميم أوسع مدى من أي صلاة طقسية يومية لاتعرف غير الحركات الظاهرة، أو تمتماتٍ خافتةٍ لاتنسكب فيها الذات على ضفاف الوجد الخالص. إن وحدة الشعور بين الشاعر والبلبل، أزالت الحدود بين الانسان والطبيعة، وجعلت الكل في مملكة واحدة، هي مملكة العشق والغناء، عشقُ الجمال وتسبيحهُ والتغني برشفاته نُغَباً سلسبيلية كوثرية، لا معاناة فيها إلا من شدة الارتواء.

لكأن، الوصال لايكون بغير دموع واحتراق حتى لو كانا غناء الحطب في الموقد، أو قطرات السَّحَر على أجفان الأوراق، وأكمام الزهر، لايرام من وراء ذلك متعة شبقية، أو نهم غريزي، بل عناق أثيري، جناحه القبلة الروحية المترنحة على وهج الجمال..

ولا يفتأ الأخطل الصغير يخاطب الطبيعة، طيوراً وسواقي، وأنهاراً وورودأ.. يُغْدق عليها من شذا روحه، فينساب القصيد ألحاناً رنيمة، كقوله، من قصيدة «ضفاف بردى».

أنـا مُـذْ أتيتُ الـنـهـرَ أخِـرَ لـيلـةٍ

كـانـتْ لـنـا، ذكَّـرْتُـهُ إنـشـادي

وسـألْتُـهُ عن ضِـفَّـتَـيْـهِ : ألَمْ يَزَلْ

لي فـيـهـمـا أرجـوحـتي ووسـادي...

فـبكى ليَ الـنـهـرُ الحنونُ توجُّـعـاً

لَمَّا رأى هذا الشـحـوبَ البـادي

ورأى مكانَ الـفـاحـمـاتِ بمَفْـرِقي

تلكَ البـقـيَّـةَ من جُـذىً ورمـادِ[١٢]

ومثل ذلك قصيدته : «الطائر السجين» التي ينحو فيها نحو السرد الحنيني والوصف الاعتباري، فارتقت المساحة الشعرية الى رتبة التفاني في رسم خارطة الوصال، في لغة مشتركة هي لغة المعاناة الكبرى حيال خطايا المجتمع، ورعونة الإنسان وهمجيته :

كــانَ في الروضِ كــالهــواءِ طليــقــاً

فـــغـــدا في الحــديد يشكو الإســارا

هكذا أيـهـــا الشـــقـــيق أنا اليـــومَ

كـــلانـا نُـحــــاربُ الأقـــــدارا[١٣]

ونقرأ لصلاح لبكي، غير قصيدة في الطبيعة، يحذو فيها حذو الشعراء الرومنسيين الكبار، فيخلع عليها من ذاته ألواناً مختلفة من المشاعر المشرقة والداكنة، الساكنة المطمئنة والهادرة المكفهرة، بعضها شعر طبيعي خالص، وبعضها الآخر مشاركة ومدخل لكشف حنين متراكم يدغدغ روحه، فيدخل حرم الطبيعة يبثها شوارد لبه، ويناجيها بهمس متزايد، كقوله من قصيدة : «أحلام المساء» مرجعاً بعض أصداء ايليا أبي ماضي في قصيدته «المساء» ذات الطابع التأملي التفاؤلي البعيد، مناجياً حبيبته، ساكباً في هذه المناجاة خلاصة ما يؤمله حيالها :

أيُّ حُلْمٍ يَمـــرُّ في مُـــقْلتـــيكِ

عندمـــا يبـــسطُ المســـاءُ جناحـــهُ

ســـاكـــبـــاً نفْـــسَـــهُ على راحـــتـــيكِ

مُلْقـــيـــاً فـــوق مْنكبَـــيكِ وِشـــاحَـــهُ!

ثم يقول، وفي قوله ههنا،غير صدىً لأبي ماضي:

إحـــــــذري أن تـفكري فـي المســـــاءِ

واتركي البـــدرَ ســـابحـــاً في فـــضـــائهْ

أغـــمـــضي الطرفَ عن نجـــوم الســـمـــاءِ

وتداريْ قلبـــاً يَنـــــــــــمُ بدائهْ[١٤]

قد تتلاقى الأفكار والتأملات، وتتشابه الصور والتخيلات، ولا سيما في الأماسي والأصائل التي تستفيق فيها المشاعر وتخرج لوداع النهار واستقبال الليل، وتعد لموكب الرحيل والحلول، كل ما يستحقان من حفاوة التكريم.. ولكن صلاح، وهو المشغوف بالشعر الحديث، لابد أن يكون اطلع على قصيدة أبي ماضي، وعلى الكثير من قصائده التأملية المسائية الديجورية، فاقتفى بعض مارشح إليه واستقر في روعه.

مثل هذا الاقتفاء يُطْلق عليه بَلاغِيُّونا القدامى، صفة أقرب ما تكون إلى السلخ المنقسم إلى اثنى عشر ضرباً، «أوله» أن يؤخذ المعنى ويستخرج منه ما يشبهه ولايكون هو إياه، «ثانيه» أخذ المعنى ويسير من اللفظ وهذا يدخل في باب السرقة الشعرية.[١٥]

ونقرأ لعمر أبي ريشة من قصيدة بعنوان «الروضة الجائعة» مخاطباً فيها حديقة مسرح «اللونا بارك» في حلب، في إحدى ليالي الخريف :

حنانَكِ لا تُقْلِقي الذكرياتِ
على وَحْشَتي صوراً مُصْحِرَهْ
فبي مثلُ ما بكِ لكنَّما
أبتْ كبريائي أن تُظْهِرَهْ
فرُدِّي إليَّ الذهولَ الذي
تطيرُ لهُ الروحُ مُسْتَبْشِرَهْ
فنلقاه أكرمَ من دمعةِ
المتاب ومن بَسْمَةِ المَغْفِرَهْ[١٦]

المساءلة الوجدانية بين الشاعر والروضة، نمط من الشعر الرومنسي الراقي، يعتلي فيه الشاعر صهوة الخلق الفني في صهر المشاعر بانعكاسات الأشياء الخارجية، بحيث تصبح هذه الأخيرة جزءاً رئيسياً من معادلة الخطاب، والمساءلة، ذات القطبين المتقابلين الأنا والآخر.

وبقدر ما يضفي الشاعر من ذاته على الأشياء ويتحسس تحولاتها، يشمخ الفن الشعري، وتسطع صوره وإيقاعاته حللا موشاة بنمنمات الفكر وزخارف المجاز، وظلالاً لإبداع علوي من لدن لطيف بصير.

كقول أبي ريشة في لحظة انخطاف في سفوح قبلة :

قَبِّليني ! فقد شعرتُ بروحي
وَثَبتْ وارتمتْ على شفتَيّا !!!
لَسْتِ أنتِ التي أضُمُّكِ بل دُنْيا
فُتونٍ، وعالماً علويًا!!!![17]

ونقرأ لشاعر لبناني جلبته الأرض اللبنانية بأريج قندولها وورًّالها، وصاغته بأنغام البلابل و الشحارير، ووقْع مناجل الحصّادين وفؤوس الفلاحين في غابات العفص والسنديان، هو فؤاد سليمان الذي كتب معظم نتاجه الشعري والنثري، مابين الحربين.. نقرأ له مقطّعة من ثمانية أبيات، أودع فيها حشاشة فؤاده وعصارة وجدانه وهو يحدث الطبيعة عن أغوار حبه وجمال وصاله مع محبوبته، عاقداً مقارنة بينهما وبين عناصر الطبيعة :

عَبَقُ الزهرِ وأنفاسُ الربى
ونشيدُ الفجر في أذن الصَّباحِ
زقزقاتُ الطَيرِ في أدواحها
ودموعُ الليل في ثغر الأقاحيَ
كلُّ حُلوٍ، نحن في هذي الربى
حُلمُ الراعي، وأنسام البطاحِ
نحن همسُ العودِ في تحنانِهِ
واختلاجُ الحُبِّ في صدر المِلاَحِ
تَعْرفُ الخلجانُ أسرار الهوى
وزوايا المرْج والخُضر الدوالي[18]

لا نكاد نجد في قصائد فؤاد سليمان شيئاً غير الطبيعة، بكل عناصرها ومعالمها، في مختلف الفصول والأوقات، من كل نوع ولون، وكل ما تختزنه الذاكرة وتتملاه العين.

وليس هناك ما يشنِّفه كالحديث عن مفاتن الأرض، وأعراس المروج، وترنم الصدور بخفقات القلب وتَهياج المهج في هدآت الليل وتنفُّس السَّحر..لا قيمة عنده، لكل

رقَّة هدبٍ أو شهقة جنانٍ، أو غمرة عناق، لم يصاحبها إغفاءُ سنبلةٍ، ولم تَشمخ فيها سنديانةٌ في سفح رابية، ولم تتفطَّرْ كروم الدوالي عن رشح الخوابي.

تقرأ ديوانه كله، ويندأحُ البصر أمام قصائده، فتجد ان الشاعر لم يغفل عن وجْهٍ، أو حنْوةٍ، أو سَرْحةٍ، من وجوه الطبيعة وحناياها، وسرحاتِ أديمها ..، إلا وله حضورُه، ووقعُه، وصداهُ في هذي القصائد المطرَّزة بأشعة القمر، وهديل الفجر، المدبَّجة بتواشيح العذارى.

إقرأ، على سبيل المثال، قصيدة «عرس الهضبة» ذات الثلاثين بيتاً، لا تجد فيها بيتاً واحداً ليس للطبيعة فيه حضورها وأثرها المباشر:

مـــا للزنابق فـــوق النُّبع خـــالعـــةً
عِـــذارها؟ أشَـــبـــابُ النَّبعِ يُغـــويهـــا؟
مـــا للزنابق تلوي فـــوق جـــدولهـــا
عُـــريانةَ الحُـــسْنِ فـــتَّـــانٌ تَعَـــرِّيهـــا
سكرى الجـمـال يُضـيئ الحُـسْنُ عُـريتـهـا
كـــمـــا تضـــيئ عـــروسٌ في لآليـــهـــا..(١٩)

ومن هذا القبيل قدر كبير من قصائد الشاعر السوري الموسوم من أقصاه إلى أقصاه بالصبغة الرومنسية – عنَيْتُ **أنور العطار** الذي لم يُنشر له من شعره إلا القليل، والباقي مخطوط..

أما الذي نشر فهو ديوان «ظلال الأيام» ذي الثماني والعشرين قصيدة، معظمها في الحب والطبيعة، والباقي في بعض المناسبات العامة والرموز الإسلامية.. من هذه القصائد، «دُمَّر» البالغة تسعة عشر بيتاً، لم يخلُ بيت واحد فيها من مَعلم أو أكثر من معالم الطبيعة، وإليك هذه المعالم بحسب تسلسل أبياتها، نورد ألفاظها فقط، للتدليل على صحة ما نقول، مكتفين بواحدة لكل بيت.. الدوحُ، العطر، الأزاهير، الياسمين، الحقول، البلبل، النُّهَير، الروض، المساء، الغيوم، الحقول، الندى، الربوة، الوادي، الغيم، الصباح.. وقد نجد في البيت أكثر من مفردة للطبيعة، تأكيداً لاحتفاء الشاعر بهذه المعالم وعمْق تأثيرها فيه.

ذاكَ وادٍ طعِمْتُ فيه المسرّات
وقلبي به الغداةَ تعلَّقْ
طاف روحي عليه كالغَيْمِ هَيمانَ
وأهوى على حِماهُ وأحْدَقْ
غَرِقٌ لستُ أرتوي منه عمري
كلُّ نفسٍ في حُلمها العَذبِ تَغْرقْ[20]

وفي قصيدة رومنسية ثانية عنوانها «آذار» يعقد العطار غير صلة بالطبيعة، يفتتحها بدعوة حبيبته إلى مواكبة الربيع، والتحلِّي بجمالاته، واستعادة الحياة المتفتحة مع كل نسمة، وكل ضوعة عطر، وسجعة يمامة، وعندلة بلبل؛ ثم يعرض لأفانين الحركة ما بين الشهر الفتيِّ النابض، والمروج، يلعبان ويتعانقان في وصلات إغراء متبادل، فتتشح هي بوشاح الخلود وتهتز من وهجه الفتَّان، ويزهو هو مما يضفيه على الروض والحقول والخمائل من أعراس الخضرة الموَّارة بالحنين والانشغاف، استرخت فيها الأماسي على نشيد الطيور المودِّعة وحفيف الغصون المتهادية.. لينتهي ذلك – في القسم الأول – إلى عرسٍ احتفالي بهيج. وهاك مطلعها:

هَلُمِّي انظري قُبلات الربيع
على معطف السهل والرابيةْ
سَرَتْ في السموات أنفاسُهُ
فعطَّرت الحقلَ والساقيه
وآذار يلعبُ فوق المروج
كما تلعب الطفلةُ اللاهيه
يعانقُها وهوَ جَمُّ الحنين
فتُغريه بالمقلة الرانيه
ويلقي عليها وشاح الخلود
وألوانه العذبة السابيه
ويبعثُ فيها شعاع الهوى
فتهتزُّ من وهجه صابيه[21]

وهكذا حتى نهاية المقطع الأول من القصيدة، وقوامه واحد وعشرون بيتاً.. وما تبقى من القصيدة موزّع بين المخاطبة الوجدانية للحبيبة، والعودة الى الطبيعة بين الفينة والفينة.

ولكن القصيدة الرومنسية بامتياز، في ديوان العطار، هي «لبنان» ذات الستة والثلاثين بيتاً، وقفها الشاعر على وصف المشاهد اللبنانية الآسرة.

عُني القسم الأول بلبنان عامة، بثلجه وهضابه وروابيه وقراه وينابيعه وغاباته وبحره. تخلَّل ذلك بضعة أبيات صاغها العطار بكثير من الجودة التي شارفت الإبداع من مثل قوله:

والروابي توسَّدتْ راحة السُّحـ
ـبِ ونامتْ على وشاحٍ مُرقَّقْ
والذرى البيضُ في العلاء نُسورٌ
حوَّمت تكشفُ الخفيَّ المُغلَقْ
والقرى غلغلتْ بأخبية الغَيْـ
ـب وضاعت بين الغمام المنمَّق[٢٢]

ثم أفرد مقطعاً خاصاً بزحلة، وآخر لصنِّين، وختم بوقفة ثانية مع لبنان، وما انطوى عليه من آيات سحر وجمال ضاهى فيها الشعرُ ما عبَّر عنه وحدَّث:

إيه لبنانَ يا نشيد الأناشيـ
ـدِ ويا صورةَ النعيم المحقَّق
درجَ الحبُّ في ثراكَ شهيّاً
ولهُ فتنةُ تروُع ورونَقْ
وبأعطافكَ الرقاقِ الحواشي
وقفَ الحسْنُ خاشعاً، ثم أطرق[٢٣]

على هذا المنوال تقريباً ينسج شعراء سوريا المعاصرون، على تفاوت في الجودة والأصالة وبحسب عمق التجربة وغنى المعاناة، وإن كانوا في معظمهم، وفق ما يرى جلال فاروق الشريف، كلاسيكيين لأسباب كثيرة فصلّها في كتاب خاص يحمل عنوان:

«الرومنتيكية في الشعر العربي المعاصر في سورية» الذي لم تحظ فيه الرومنطيقية إلا بالنزر اليسير، حتى لرائد الرومنطيقية في الشعر العربي السوري المعاصر، **وصفي قرنفلي** الذي يقول عنه **الشريف**، في معرض حديثه عن ديوانه «وراء السراب»:

«إنَّ من يقرأ ديوان **وصفي قرنفلي** «وراء السراب» الذي يقع في ٢٤٥ صفحة ويضم قرابة ٨٥ قصيدة شعرية، يستطيع أن يلحظ بسهولة ودون كبير عناء أنَّ وصفي قرنفلي شاعر كلاسيكي في أوزان شعره وتفعيلاته وقوافيه..»[٢٤].

وعبثاً يحاول الكاتب تأكيد رومنسية قرنفلي؛ وكل ما استطاع تأكيده في الفصل المخصص له أنه شاعر مكابر، رافض، ثائر متمرِّد على صيغ النقد والتصنيف الشعري المنسوبة إليه.. الأمر الذي يؤكد السِّمة الكلاسيكية العامة لشعراء سوريا في المرحلة الممتدة ما بين الحربين. ولئن توقفنا عند بعض الشعراء، فلاستيفاء عناصر الموضوع واستكمال رسم الخطوط الكبرى للقصيدة الرومنسية الشامية، من غير أن يعني ذلك تكلُّفاً في كشف الحقيقة الأدبية، وانتقاصاً من قدر الشعر الرومنسي المعثور عليه في نتاج شعراء هذه المرحلة.

فما ذكرناه، ونذكره فيما بعد، من قصائد وشواهد، هو من صميم الشعر الرومنسي، له مكانته وجماله ووقعه وخصوصيته في النتاج الشعري الشامي المدروس. وما أردناه من هذه اللفتة الاعتراضيّة، وضعُ الأمور في نصابها وتجنّب التعميم الذي قد يتبادر الى الأذهان، جرّاء رأيٍ أو حُكم نقدي لهذا الشاعر أو ذاك..

استطراداً لهذا التوضيح العارض، نتوقف هنيهات عند بعض الشعراء السوريين الكلاسيكيين في قماشتهم الشعرية العامة، الذين فاضت قرائحهم الشعرية بقصائد لا تقل صدقاً وانتماء للرومنطيقية عن قصائد كبار شعراء الرومنطيقية في بلاد الشام.

من هؤلاء: الشاعر المطبوع **محمد البزم** الذي ترك ثروة شعرية لا بأس بها شبيهة بما ترك غيره من الشعراء المعاصرين له، وفيها نسبة من النوع الرومنسي، لا يستهان

بها ، وذلك في قصائده المنوعة عن الوطن والإنسان وأعلام الأدب المرموقين، والحرب والحب والطبيعة، وغير ذلك مما أفرزه قلمه المتدرِّجُ في حرفة الأدب، تدرُّج القدماء، المحصِّلِ ثقافَتَه تحصيلهم، ومع ذلك فقد أوتي من موهبة الإحساس الفني والتقاط الصور السانحة، واصطياد المعاني، ما جعله واحداً من شعراء جيله يقف منهم على درجة متميِّزة.

كتب البزمُ قصيدة طويلة في دمشق، وصف فيها الغوطة، ونهر بردى، فأجاد وبرع، مصطاداً فيها أجمل المعاني والصور[٢٥]، وكان وصفه للغوطة مدعاة إعجاب وتقدير لِما أضفاه من رقة إحساسه وغرابة خياله، مُحدثاً ما يشبه الدغدغة الذوقية، والهزَّة الطربيَّة في وصلة غناء راقٍ أصيل أو إنشاد مترنِّم:

أنَّى التفتَّ فجدولٌ مترنِّمٌ ... أو نائحٌ في أيكهِ تَغْريدا

... عذراءُ تحسَبُها العشيَّةَ مومساً ... تُغري بزينتها الفحولَ الصِّيدا

غَنَجت فدغدفها النسيمُ كما انتحت ... أيدي الخلاعةِ في الصدور نُهودا

وثنَت معاطفَها الغصونُ فكلُّها ... ثَمِلٌ يُعانق من أخيه قدودا

يتمازجُ الدمعانِ، دمعُ غمامها ... بحبيس خضرتها فتنضُرُ عُودا[٢٦]

٢ - موضوعة الحب:

لا جدال في أنَّ الحب، عصبُ الأدب الرومنسي على مر العصور، منه يَحوكُ الشعراء خيوط قصائدهم الرومنسية، ويغزلون رؤاهم وتصوراتهم، ولأجله يبحرون إلى المجهول في غياهب الطبيعة، ويتحللون من كل أشكال الواقع والمادة التي تحيط بهم إحاطة القضبان والقلاع الحصينة بالسجناء، ومن دونه يفقد الأدب حرارته وحيويته، ويصبح كلاماً تزويقياً أقرب إلى الصنعة الحرفية منه إلى الخلق الفني وإبداع الأشياء.

ومن النادر التعرف الى شاعر لم يعرض لتجربة الحب في نتاجه الشعري، مهما بلغ التحجر في قلبه وهيمن الحسُّ العلمي العقلاني على كتاباته واهتماماته.. الفرق بين هذا الشاعر وذاك، أن أحدهما شرَّق في الحب وغرَّب وصَلِيَ بناره، والآخر غلبتْ عليه الرصانة، والجدُّ، ولجَم نفسه عن صبوات القلب واضطراب العاطفة، ولكنه ظلَّ إنساناً له مشاعره ونزواته العابرة، تُملي عليه، في لحظات ضعفه الإنساني، بعض الخطرات الشعرية المتوقدة العاطفة، العذبة الوقع، يستعيض بها عن الكَبْت الذاتي والصدود المستتر؛ وقد يُفضي الأمر إلى استرسال شعري، وغنىً فنِّي يجعلان منه شاعراً غنائياً رومنسيا له مكانته وحضوره.

ويُعد **الياس أبو شبكة** من أكثر شعراء هذه المرحلة عناية بالحب وصياغة قصائد رومنسية ممتازة له.. كل نتاجه الشعري يدور على الحب، ويتمحور في المرأة التي وَجدَ فيها البديل عن الواقع والحلم الذي سعى إليه في مطلع حياته، تخلصاً من أدران واقعه الاجتماعي الرازح تحت عبودية الجشع والتعصب وسلطة المال، فانطوى يائساً، وانكفأ على نفسه متخذاً موقفاً سلبياً من الحياة، مكتفياً من نضاله المبدئي بنقدات وصيحات شعرية يُطلقها من حين لآخر في ثنايا قصائده، ليعود من جديد إلى ذاته وعالمه الخاص المشتُهى[٢٧]. فكانت «قيثارته» الأولى، ثم «أفاعي الفردوس» ثم «الألحان» ثم «نداء القلب» ثم «غلواء» ثم «إلى الأبد».. حلقات لموضوع واحد رئيسي هو المرأة والحب، التوأمان غير المنفصلين، المتلازمان منذ بدء الخليقة حتى يوم الدينونة.

وعندما نقول بالحب، فإنَّ الاطارالحقيقي والمثالي، له هو الطبيعة التي كثيراً ما فجَّرت الأحاسيس وهيَّجت الكوامن القلبية! وكل قصيدة حب، خارج هذا الإطار، قاصرة، منكفئة على ذاتها، أحادية التأثير.

فلا الحب خارجَ ملكوت الطبيعة سائغٌ مؤثِّر، ولا الطبيعة الخاوية الشاغرة، جميلة. لو لم يكن حبٌّ في كنفها، لوجَب خلقُهُ أو تخيله واستحضاره. وعندئذٍ يسمو الشاعر في رحاب الغناء الذاتي والحوار الهامس. فكيف إذا كان القلب مترعاً بالحب مغشياً عليه من شدَّة الخفق والانعصار؟.

نَمْ يا حبيبي نومَ الهنا
نامت عيونُ الزهَرْ
ونامَ إلاَّ المنى والقَمَرْ
حتى الندى نامَ والنُسَمْ..

قُم يا حبيبي، يدُ الظلام ودَّعَتْ مَهدَكْ
وخمرةُ الأحلام ورُدت خَدَّكْ

عُدْ يا حبيبي، عادَ القطيعْ
وغامتِ الدورُ والمغاني
وانقل لقلبي مِن الربيع
ما حدَّثَ العطرُ والأغاني[٢٨]

وينتقل صاحب «غلواء» من المناجاة الهادئة، وتصوير الأحلام والأماني، يرسلها مع أثير الشعر إلى محبوبته.. الى ولوج معبد الحب، يقف فيه خاشعاً متبتلاً مرتِّلاً صلاة العابد الضارع، قائلا، في القسم الأول من مطولته الدرامية الغنائية «إلى الأبد»:

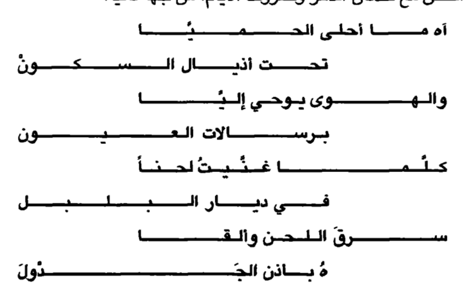
أُحبُك، والدنيا سحابٌ مُغرِّرٌ،
سرابٌ، وقبضُ الريح حلمٌ مكَسَّرُ
جعلنا خيال الحب فيها حقيقةً
فنحنُ على وَهم المحبين جوهر
أُحبُك، والدنيا تَغيمُ بناظري
غِشاءً على عينِ الشباب مُحَبَّرُ
أرى الناسَ من حولي شخوصاً غريبةً
وكلُّ غريبٍ حين تأتينَ يحضُرُ
أحبُك، والدنيا طنينٌ بمسمعي
كأنيَ بالدنيا حديث مُغَوَّرُ

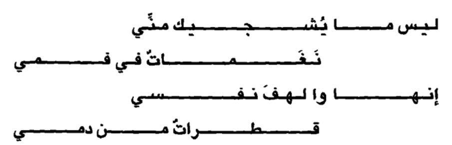
أحـبك... مـا أشـهى صـداها بمسـمـعي
سـمـاءٌ لأحـلامي العِـذابِ مُـصَـوَّرْ(٢٩)

وفي ديوان **الأخطل الصغير**، قصيدة، من ثماني رباعيات، عنوانها : «تراتيل المغيب» من أجمل الرباعيات الرومنطيقية في الشعر العربي بعامة، وقصائد الأخطل بخاصة. إنها سلسبيل الشعر الرومنسي: شدواً وصوراً وتراكيب وإيماءاتٍ متناهية الرقة واللطف.

وافقَ العنوانُ المضمونَ، فكانت كل رباعية ترتيلاً سكونياً، أو قل: تسبيحةً مسائية تؤلِّف مع تسابيح الكائنات المودِّعة، ما يمكن تسميته «سنفونية المغيب» التي يبلغ عدد العازفين فيها والمنشدين، البلايين ما بين إنسان وحيوان ونبات وجبال وبحار وأنهار... كلٌّ له إسهامه، ونغمتُه ووقعه وتأثيره.

ولمَّا كان **الأخطل** مسكوناً بالجمال، مشغوفاً بالمرأة، اكتفى من سنفونية المغيب بحركة واحدة (Allegro Modèrato) هي حركة العشق والوصال مع المرأة.. تسيطر عليها آلة الكمان بمصاحبة الناي: آلة النفخ الخشبية التي تصور لواعج القلب وتضوُّر الجسد في لحظات الوداع. وهذه الآلة، مع آلتي العود والرباب، أكثر آلات الموسيقى العربية استخداماً في الشعر العربي، لبساطتها، من جهة، ولصدق تمثيلها الأشجان ومعاناة النفس مع حدثان الدهر وصروف الأيام، من جهة ثانية:


آه مـا أحلى الحـمـيَّـا
تحـت أذيـال الـسـكـونْ
والـهـوى يـوحـي إلـيَّـا
بـرسـالات الـعـيـون
كـلَّـمـا غـنَّـيـتُ لحـنـاً
فـي ديـار الـبـلـبـل
سـرقَ الـلحـن والـقـا
هُ بـاذن الجَـذْولَ



ليس ما يُشجيك منِّي
نَغَماتٌ في فمي
إنها وا لهفَ نفسي
قطراتٌ من دمي

ويختم ترتيلتهُ برباعية، لامساً موضعاً جمالياً حسِّياً بالغ التأثير في قصائد الغزل:

كلما رَتَّل نَهْدا
كِ تراتيلَ المَغيب
صَفَّقَ القلبُ ونادى
يا حبيبي... يا حبيبي(٣٠)

رفع **الأخطلُ** من درجة الصبوة للنهود، الى منزلة الإنشاد المرتَّل المجوَّد.. إنها الوجهُ الأنصع في علاقة الشاعر بالجسد، واشتهائه الذي لم يخرج فيه عن حدود النَّشق والارتشاف تمارسها الأطيار والفراشات.

وهكذا، عوضاً عن السمو نحو المراتب فوق الإنساني سَمَا **الأخطل** الى الأدنى، فحاكى الأزاهير والأطيار، وهي منزلة لا تقل سمواً عن المستوى الملائكي، لأننا، مع محاكاة الطير والنحل، بلَغنا ذروة التعفف الإنساني، ومنتهى السلوك العشقي الراقي. فهو عشقٌ وغرام بلا دَنَس؛ أما العشق الملائكي أو النجومي، فهو سلوك غَبيٌّ ما ورائي لا علاقة له بعشق أبناء الأرض والمجتمع الإنساني.

ومن شعراء الحب وأمراء العزف على أوتار النفس التائقة لمعانقة الأحلام، في كل الأوقات وكل الأصقاع، صاحب «أرجوحة القمر» صلاح لبكي الذي رقَّتْ عبارته الشعرية ورهفت ريشتُه، فتناول موضوعة الحب في معظم أعماله الشعرية ورفرف كالفراش فوق ربوعه، لا تعوقه وسيلةٌ ولا يحتاج إلى أجنحة.

قصائده الحُبيَّة فُسَحٌ روحية يرتبط مداها ومدارُها بقوة أجنحته وطاقتها على التحليق. ونرى أنه لم يُعدَّ ليبلغ مراقي النسور، ويُغرب إغراب الكواكب والنجوم.

فنسمعه، في وصلةٍ ينقل فيها إحساسه بين مَرج عبيرٍ وروضة نسيم، قائلا، من قصيدة «الانفلات» محاكياً قفزات الجنادب وتحويم الفراش:

فـــــعـــلـــى الـربـيـــع تَـنـقُّـلـي
وعـلـــى الــورود تــوسُّــــــــدي
وتَبُـــثُّـني الـنـســمـــاتُ طيــبـــاً
مـــســـتـــحـــيـل المـورد[٣١]

ثم نسمعه وهو يتناجى مع ذاته، في شبه طوافٍ بحريّ على زورق شراعي، يرتادُ جزيرةً إثر جزيرةٍ، ثم يرسو عند خميلةٍ هاجعةٍ على شاطئ بعيدٍ، قائلا:

مَنْ لنفـــسي من هـوى نفـــسي وراء المســتـــحـــيلْ
ولـقـلـبي مـن أغــــانـيــــه ومـن وَجـــدٍ وســـولْ
المـنـى يـا قَـلْـبُ لـو تَـقْـنَـعُ مـنـهـــــا بـالـقـلـيـل
أيـهـــــا الـثـــــاكل فـي جَـنـبَـيَّ يـا رَجـعَ هـديـل..[٣٢]

قصائد القلب ورجعات الهديل، تعمر أشعاره وقوافيه، وتحوكُ لنا أغاريدَ تغزلها صبايا الحقول على بيادر الحصاد، تُرَتِّلها حساسينُ المساء: قُبلةً من هنا، وضمَّةً أو شهقةً وصلٍ من هناك.

ولا أراه إلا كطيور الأَبك في غدوِّها ورواحها، وإنشادها وسكونها، مفترّاً دائماً عمّا يبهج، ويبعث الدفء في الأعماق:

تُـنبتُ الطيـــرُ الأمـــاني فـــعـلى
كلِّ شيءٍ أمَلٌ منهـــا مُـــضـــاءْ
لـلـربـيـع الـطـلق مـن أنفـــاســـهـــا
ذلك الـتـــيـــهُ وتـلـكَ الخُـــيـــلاء
والـضـــيـــاءُ الـسَّـــمـحُ لولا وَجْـــدُها
وتـنـاديـهــــا، لما شعَّ الضـــيـــاء
والمســـاءُ الـثَّـــعبُ الحـــالمُ إن
لَم تُغنِّ الطيـــرُ، لا يغـــفـــو المســاء[٣٣]

إن حدَّثَ، طفَت،على صفحة اليمِّ تسابيحُ اللؤلؤ.. أو حدَّقَ نحو البعيد، ارتسمت أسرابُ القَلق فوق غابات النخيل.. لا ينفكُّ الحلمُ يعانقه، حتى البَيَاتِ في الأمنيات الزرق:

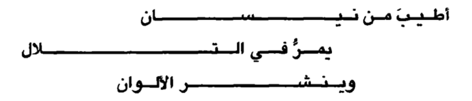
يَفنى معي ما كان منِّي ولا
يَسلَمُ حتى الألم المرهقُ
أما حبيبي فهو ذاك الشذا
كأنه طيفُ الهنا الأزرق(٣٤)

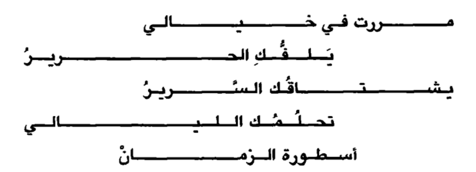
على غرار صلاح بكي، وسعيد عقل، نحا الشاعر اللبناني المعاصر **فؤاد سليمان**، فأنشأ قصائد متنوعة في الحب، نظم فيها حبات قلبه، وآهات لياليه المترنحة بأطياب من النَّدِّ ومساكب الورد والريحان، وما اشتملت عليه قصور المرمر والمرجان في غابر الأيام..

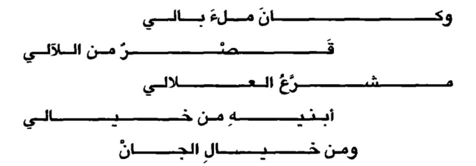
نثر **فؤاد سليمان** هذه الدراري في عدد كبير من قصائد ديوانه «أغاني تموز» ما بين قصائد تقليدية النسج، وموشحات ومقطعات خفيفة، رشيقة، يؤدي عليها العشاق رقصات التانغو ذات الحركات الوئيدة المتهادية، ويردد الرعاة بعض ألحان المساء يصحبون فيها قطعان مواشيهم إلى حظائرها.

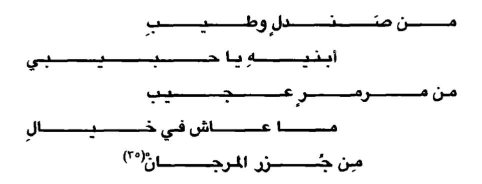
من هذه القصائد موشَّحة من ثماني خماسيات – وما أكثر ما نظمَ الرومنسيون القدامى من هذا القبيل! – أودعها سليمان نثار أحلامه المضمَّخة بالشَّدو والحنوِّ وشرَّع فيها الخيال السمح الرطيب.. محور هذه الموشحة، كمعظم الموشحات، المرأةُ، ثم المرأةُ التي لا يسع الشاعر الحديث إلا وضعها ضمن هالة قدسية من جوارح الطبيعة تَصبُغُ الآهاتِ المسكوبةَ، بألوانها الزاهية، أو القاتمة، وتخلع عليها من ألحانها كلَّ ما يترامى إلينا من بديع الأصوات والأناشيد، تُطلقها الطيور والزواحف والمواشي وكلُّ ذي حنجرةٍ ولسان.. تتناغَمُ جميعها وتنعقد غُدواتٍ وأصائل، حزماً ضوئية وأغماراً من الجمال المخبوء في محارات الينابيع..

مَرَرْتِ في خيالي
أحلى من الخيالِ


أطيبَ من نيسان
يمرُّ في التلال
وينشر الألوان


مررت في خيالي
يَلفُّكِ الحريرُ
يشتاقُك السَّريرُ
تحلُمُك الليالي
أسطورة الزمانْ


وكانَ ملءَ بالي
قَصْرٌ من اللآلي
مشرَّعُ العلالي
أبنيهِ من خيالي
ومن خيالِ الجانْ


من صَندلٍ وطيبِ
أبنيهِ يا حبيبي
من مرمرٍ عجيب
ما عاش في خيالِ
مِن جُزر المرجانْ[٣٥]

كل خماسية بطَعم، ولونٍ ووقع.. لكنها جميعها منسوجة من جديلة واحدة، ضَفَرها الشاعر خُصلاً خُصلاً، لتؤلف عالمَ اللوحة الشعرية المتشابكة الظلال والأضواء.

ومن قصائده المضفورة على أهازيج الربى وأنفاس الفجر، واحدة من ثلاثة عشر بيتاً، كل واحد منها نغمٌ قائم بذاته، اشتقَّهُ من ملامح محبوبته، وتقاسيم وجهها الشاحب وصوتها الحنون المتهدِّج.. صَرَّ فيها قلمُه وهو يخط نَجواه ويذرُّ رؤاه، وانتابه هُلوعٌ من أن لا يُسفِر نشيدُه عن شيء، وتنطفئُ جمار الجوى العذري المعرِّش على غصون الأبيات وعساليجها الربيعية.

يا شُحوبَ الغروب... أيُّ إلهٍ
مات في جَفنِكِ الجريح سَناهْ
أيُّ فجرٍ على جبينكِ بِكْرٍ
خَنَقَ الليلُ، يا هوايَ، هواهْ؟
إنَّ في صوتِكِ الحنون جِراحاً
ألفُ آهٍ تموجُ فيه وآهُ

أنا أهواكِ، يا سعادُ، غناءً
رجَّعَ الجدولُ الرخيُّ صداه
أنا أهوى على شفاهك شيئاً
غلَّ في فتحة الشِّفاه وتاه
أنا أهواك... كيف كنتِ، جِراحاً
في ضلوعي، أم ضلَّةً... أم صلاه

يا هنا قلبيَ الوجيع عليه
ظلُّ عذراءَ حلوةٍ... يا هناه[٣٦]

قصيدة الهوى العذري.. وكل قصائد الرومنسيين، هي في الحقيقة من هذا القبيل: غرامٌ مشبوبٌ تَصلّى به القوافي، فتخرج مبهورةَ الجرس، حييَّة الإهاب، لا تكاد تنطقُ عن أية رعشةٍ جسدية مصدرها شهوةٌ أو نزوة عابرة.. إنما هي ذوبُ قلوبٍ ظامئة، وشهدُ حنينٍ لتلاقٍ خارج الزمان والمكان، أو قُل:

لا يسع المكان احتواءه، ولا الزمانُ تحديد مداهُ وكيانه..

«أنا أهواك يا سُعادُ.....» «أنا أهوى على شفاهك شيئاً..»

حتى عندما ينزع الشاعر إلى الجسد، ويتمرَّغُ على ضفافه، ويعتلي غارب موجه، يحترق الكلام على مذبح العفة، ويشمخ الخيال محدِّثاً عن دبيب السُّكر في الضلوع، وبُحة الضوء في الأعطاف.. فتَرْتَسمُ لك ظلالُ العناق الحار والوصال السَّريريِّ، في غفلةٍ من الوعي، ولا تتحسس شيئاً من ذلك، أو تتراءاه في ظنونك وأوهامك. كقوله من قصيدة :«السرير الأحمر»:

أُحسُّكِ في وحدة المضجعِ
لهيباً تسلَّلَ في أضلعي
أُحسُّك في أذرعي خلجةً
تموتُ وتفنى على أذرعي
أشدُّكِ في جنَّة المُبتلي
وبي عطشُ القفر للمنبع
فأطبقُ ثغري على جمرة
وأغمض جفني على شعشع
ففي الليل من عُرسنا غصَّةٌ
وفي خاطري سكرة لا تعي[٣٧]

لا مرية في صراع الرغبات المكبوتة في دخيلة الشاعر، وسمو المشاعر وعفة السلوك.

صراع ترجمته الأبيات بصدق، ولا سيما البيتُ الأخير و «غصة الليل» التي تنمُّ على صبوة الجنس المتلجلجة، و «سكرة الخاطر» التي تنمُّ على العفة والنقاء.

ونرى أنه ، بقدر ما يتعاظم الصراع بين الرغاب الجسدية وجوى الفؤاد الروحي، يرقى الأداء الشعري ويعمق الاحساس بالجمال، الغرض الأكبر من الأعمال الإبداعية.

وقد يرقى الحب الرومنسي الى أسباب علوية شاهقة، فيشارف العتبات القدسية، فيُسمَّى الحب الصوفي، من غير تصوف لا في السلوك الطقسي ولا العقيدة الفكرية الغيبية..

وهو ما رأيناه جلياً في بعض قصائد الياس أبي شبكة، وبخاصة قصيدة «أنتِ أم أنا» ذات التسعة الأبيات، التي اهتدى إليها الكاتب العربي رزوق فرج رزوق في معرض دراسته لمجموعة «نداء القلب» التي استعاد فيها الشاعر فرح الحب وجذوته في حبٍ عارم مع محبوبته «ليلى» وأدرك فيها - أي المجموعة - رُتباً عالية من تصوير المعاناة القلبية، وصولاً الى المرقاة الصوفية:

جمالُكِ هذا أم جمالي؟ فإنني
أرى فيك إنساناً جميلَ الهوى مثلي
وهذا الذي أحيا به، أنتِ أم أنا
وهذا الذي أهواه شكلك أم شكلي
وحين أرى في الحلم للحب صورةً
أظِلُّك يجري في ضميريَ أم ظِلِّي
تربعَ كلُّ الحب في كل ما أرى
أَمِنْ رُوحك الكلِّيِّ هذا السَّنا الكلِّي؟

«إنه حبٌّ مجنحٌ له من سَعة المدى ما ينطلق فيه جناحا الشاعر بعيداً، وما يجعله وجدا صوفياً يتحد فيه الحبيبُ بالحبيب ، وتتجلى صورة الحب في كل المرئيات».[٣٨] ويَعقد رزوق عدة مقارنات لبعض أشعار أبي شبكة وما يشبهها في أشعار الصوفيين الكبار، كالحلاج، وابن الفارض، منتهياً الى تجاوز أبي شبكة مسألة الاتحاد بينه وبين حبيبته، الى وحدة الوجود بضمِّ الطبيعة الى اتحاد الحبيبين، وذلك في قول شاعرنا واصفا حبه العارم:

أراه على المنحنى والخليجْ
وفي هذه الغابة الجاريهْ
وفي ما يقوتُ عروقَ الدوالي
وما يُضمرُ الكرمُ للخابيهْ

وهذا لا يعني أن شاعرنا قد انخرط في سلك الصوفية، ومرَّ في منعطفات الغيبوبة، «ولكنه - كما يقول رزوق - كان إذا انغمر في التعبير عن تجربته الشعرية، شغله الأمر عمن يجالسونه، وعما حوله، واستعاض عن غيبوبة الصوفي بأحلام الشاعر الرومانسي»[٣٩].

إن درجة السمو في الحب الرومنسي، لا حد لها، إلا في اللانهاية .. هناك ينتهي ويتلاشى احتراقاً ضوئياً ينتشر أرجُه في الكون، وتتردد أصداؤه في الأسماع.

ولو أردنا التوسع في رصد هذا الحب الأثيري، لدى شعراء الشام ما بين الحربين، لرأيناه في عدد كبير من القصائد، على شيء من التفاوت، والتداخل، تبعاً لأُفق الشاعر واتساع نطاق التجربة والمعاناة. ونكتفي من ذلك بوقفة قصيرة مع شاعرة شامية أردنية عركت الحياة وعانت من فصولها ومتغيراتها. وقطفت من لبانات القلب ما جعلها تشدو بهمس، وتشكو لظاها بخفاء وتعرض (لقسوة الدنيا وإعنات القضاء، ولمأساة الشباب يرتجُّ لها قلب الحبيب)[٤٠]. هذه الشاعرة هي **فدوى طوفان**، التي طوَّفت كثيرا في عالمي الحب والنضال، وانعصرت عشياتٍ وأسحاراً، وألقت برحالها عد شاطئ أو روضة أو ظل زيتونة، تبثها مخبوء صدرها وتحلم أحلامها وتزدرد أوهامها، فكان لنا زاد شعري رومنسي أصيل، نتوقف هنيهة عند واحدة من قصائده، وهي «سُمو» البالغة خمسة وعشرين بيتاً شعريا من المتقارب، الذي يصلح أكثر من غيره من البحور، لتصوير التجارب القلبية الموغلة في المعاناة الوجدية.. ومما جاء فيها:

أُحـــبُّكَ للفنِّ، يســـمـــو هـواكَ
بنفـــسيَ نحـــو الرِّحــاب العلى

ســـمـــوتُ بقلبي وروحي فـــراحــا
يفـيـضـان بالشـعـر شـعـر الهـوى

... ومـن عـــجـب أنـني لا أراك
ولـكن أُحـــسُّكَ روحـــاً هـفـــا

يـــحـــنُّ إلـــيَّ ويـــحـــنــو عـــلـــيَّ
ويـنســـابُ حـــولي هنا أو هنا

رَقـيـقـاً شـفـيـفـاً كنور الصـبـاح
زكـــيـــاً نقـــيـــاً كـــقطر الندى

فـــيـــا أيهـــا الروحُ، مـــا أنتَ؟ قُل لي
أأنـــتَ مـــن الـــلـــه روحُ الـــرِّضـــى؟

تُرى شعّ نورُ الإله بنفسي
ليجلو الطريقَ، ويهدي الخطى

أخالكَ صورةَ حُبٍّ كبير
جَلاها لعينيَّ وحيُ السَّما
تُهيِّئ روحي لصوفيةٍ
وتنفضُ عنها غبار الثرى[41]

قصيدة الحب الطهور، تحول شيئا فشيئاً الى معراج صوفي.. وهذه سمة رومنسية تراءت لنا لدى كبار الرومنطيقيين، فجنح بعضُهم نحو التماهي بالحبيب لدرجة التوحد الكلي، كما عبَّرت عن ذلك سيرة الشاعر الفرنسي ألفرد دوموسِّي عقب فشله الذريع في حب جورج صاند، ملهمته وسيدة عشقه حقبة طويلة من حياتها، فكان يناجيها ويجالسها، ويؤاكلها ويحاورها، في قصائده الطويلة (الليالي) في نطاق الطيف والخيال، لا الحقيقة العيانية..

وبعضهم سَما في حبه الى مشارف السماء، فعانق النجوم والملائكة كحال **لامرتين** مع محبوبته (الروائية) جوليا – وبعض شعراء الرمزيِّين كمالارميه **وڤرلين ونوفاليس**.

وعندما تحب المرأة باخلاص وتنقل تجربتها الى مدائن الشعر، ترقُّ الأحاسيس ويلطفُ الشوق وتتطهر الكلمات، تفوق فيها الشعراء والكتاب في حالة الحب والغرام نفسها. فكم بالحري إذا كانت شاعرةً عريقة لها باع طويلة في الكتابة الشعرية!

وهي، كصاحب «غلواء» لم تصدر قصيدتها عن سلوك صوفي جهادي، بل عن هوىً مشبوب بلغ التراقي، ففاض أنفاسا وأطياباً روحانية صدَّعت الجدران والنوافذ وشارفت مقاصير الملائكة.

٣ - موضوعة الألم والكآبة:

كلا الألم والكآبة، من جذر نفسي واحد، **هو انحسار الغبطة الروحية عن مداها** المطلق إلى حدود ضيِّقة خانقة، فترتُّج أبهاء النفس وتتصدع، وتشحب الآهات ويتفطر

القلب بتنهدات كليلة، ويدخل الشاعر في صراع محموم بين الممكن المحدود، ومواجع التوق الى أقاصي الأحلام وامتداداتها خلف التخوم، وينتهي الأمر إلى بديل أو معادل، هو الابتداع الفني.

تبدأ مسيرة الألم باللارضى واللا توافق، ثم بالكآبة التي لا تعني لدى الرومنسيين الحزن المعهود ومرارة الحياة اليومية، بل هي حزن غائم لا هوية له ولا مسببات محددة، يسيطر على النفس، فتغشى ملامحَ الوجه أطيافُ كَدَرٍ وانطواءٍ تتحول وتتطور إلى ألم عميق يصيب ينابيع الفكر والإدراك ويرافق الأثر الفني في صور وأشكال مختلفة.

وعندما يكون الحب والطبيعة، يكون الألم ثالثهما. ذلك أن النفس العاشقة تفيض بالغبطة والحبور أمام ملكوت الطبيعة التي يلوذ إليها أبناء العشق، ويندسون في أحضانها فتحتويهم، وتغدقُ عليهم من عطفها وحنانها ما يجعلهم أقوى وأسعد المخلوقات.. في هذه اللحظات العارمة يستيقظ الوعي في ضمائرهم يُنبهّهم إلى حقيقة واقعهم ومحدودية الفرح والسعادة في دنياهم، وأن هذا الرغد سرعان ما ينتهي، وتعود الحياة الى سابق دورتها اليومية المجبولة بالكدر والرياء والمصانعة والطمع والضعف.. الأمر الذي يحول دون التمتع الخالص بدفء الحضن الذي يضمُّهم، فيحلولك الأفق، ويربد الأديم، وتغرورق القلوب بنسيج الدمع، ويختلط الفرح بالحزن والسكينة بالقلق والاضطراب؛ مصير مقسوم لا مناص منه، وقلق محتوم لا سبيل إلى مداواته.

هكذا عبر لامرتين وڤيني وكيتس و ووردزوورث وغيرهم في مثل هذه الحال، فنقرأ قصيدة لامرتين «التقاسيم – Les preludes فنستمتع ونتأمل:

المَوجةُ التي تلثم هذا الشاطئ

ممَّ هي تشكو إلى ضفافهِ؟

لماذا القصبة، على رمال الشاطئ

ولماذا الساقية تحت الظلال

تجعلان التالف الروحي، حزيناً؟

ممَّ تشكو اليمامةُ البرِّيَّةُ
عندما، في الغابات الموحشة
وحيدة بالقرب من زوجها،
تنتفض أجنحتها بالحب،
ويختنق هديلها بالقبل؟[٤٤]

ونقرأ لألفرد دو موسِّي، في سره وهو في أحضان الطبيعة:
إني أحب، وأريد أن يشحب لوني
أحبُّ وأريد العذاب! أحبُّ وأهبُ عبقريتي جزاءَ قبلة..
أحب وأريد أن أحس على خدي
فيض نبعٍ من الدموع لا يمكن أن يغيض[٤٣]

ونقرأ للياس أبي شبكة قوله – في لحظة اعتلال سديمي:
نُفـــيقُ من الحُلم الشـــهيِّ إلى رؤىً
كـــوابيسُ في يقظاتنا تتـــردَّدُ[٤٤]

وليس في الأمر غرابة.. إنها الحقيقة، وإنه الواقع، مهما حاولنا التملص أو الاجتهاد في التأويل.. وقد عبَّر الأخطل الصغير عن هذا الواقع بكثير من الصدق وعن الاصابة قائلا، في سياق مطولته الدرامية : «المسلول»:
لكنمـــا العـــشُّـــاق ، عـــادتُهم
ذِكـــر المنايا ذكـــرَ مُـــفـــتـــئـــدِ
يبكون مِنْ جَـــــــزعٍ لـلـذَّتـهم
أن لا تكون طويلة الأَمَـــــــدِ...[٤٥]

ونقرأ لأنور العطار قصيدتين متواليتين، شبه متناقضتين في المنحى الشعوري، الأولى بعنوان «فرحة الألم» والثانية بعنوان: «الألم».

يصرِّح **العطار**، في القصيدة الأولى بخصيصة نفسه المفطورة على صفاء الطبع وشفافية الفؤاد. فهو لا يعاني من الأشجان إلا هدهدة الأوجاع وسَفَر الروح، ولذلك سمَّيتُها: الألم المُسَرَّى، أو: الفرح الشجيّ، بحيث يؤدي أحدهما إلى الآخر، ويتكاملان معاً طبيعةً وسلوكاً:

لقـــد صـــاغني الله جَمَّ الشـــجـــون

ويـأبـى فـــــــــــؤاديَ إلا المـــرحْ

يُبَـــــدِّدُ أحــــزانَ قلبي الرجـــــاءُ

ويمحـــو صـــفـــائيَ طولُ التَّـــرحْ

... فطوبى لجـــرحيَ إمَّـــا اســـتـــفـــاض

وطوبى لقلبيَ إمــــا انجـــــرحْ

تعلمتُ بالنوح ســـرَّ النَّعـــيـــم

وأدركتُ بالشـــجـــو مـــعنى الفـــرحْ[٤٦]

لا شك في أن الفرح المستديم، مدعاةُ سأم كبير، تفقدُ فيه الحياة معناها وقيمتها، وكذلك هي الحال مع العذاب المقيم.. فلا يُسَرُّ المرءُ إلا بقدر ما يحْزن، ولا يحزن إلا لأنه ذاق طعم اللذة ثم حُرِم منها.

ولكن الحقيقة الشعورية التي يجب الاعتراف بها هي سيادة الحزن والاكتئاب على ما عداها، وبخاصة لدى النفوس المرهفة القلقة، البالغة الحساسية واللطف؛ ما إن تَعُبُّ من معين السعادة جرعةً، حتى يتكدر المزاج ويعتكر الخاطر، لصدام هذه النفوس، شبه الدائم، مع مجريات الحياة وأعبائها المتراكمة، وصروف الدهر المتعاقبة على الدوام.

وها هو **العطار** نفسه، يعترف بمرارة الحياة ويشكو قسوة الأيام وضياع المسَّرات، فنقرأ قصيدته الثانية، ونقتنع بعودة الشاعر الى النهج الحزين، أصل الشعر الرومنسي:

أنا في عـــــزلتي يُطيفُ بيَ الرعبُ

فـــأبكي من طول شـــجـــوي وأَقْـــرَقْ

تعتريني الهموم فالطرفُ حَيرانُ

مُندّىً من الدموع مؤرّقْ

لي عذابُ اثنتين: نفسي التي تشقى،

ونفسي التي أُحِبُّ وأَعشَقْ

ضاع عمري كما تضيعُ الينابيع

وتخفى أمواهُها وتُغلَقْ

وانطوى مثلما تمرُّ الضبابا

تُ ويفنى خيالُها ويُمزَّق[٤٧]

لقد أُوصدت الأبوابُ في وجه الشاعر، واستحال عليه اختراقُها، وغدت الحياة قفراً وصوراً لا تنتهي، من الكآبة والجهامة، فصار إلى وَهم من الأشجان تحوكها مخيلتُه.

ولكن الشاعر المفطور على حب الحياة - كما بيَّن لنا في قصيدته السابقة - يسترجع توازنه، ويعقد مع ذاته عُرى توافقٍ وقبول لما ألحقت به المقادير، وزرعته من صنوف الشوك تُوسعه وخزاً وجراحاً، فيُخلد إلى وهدة انكسارٍ وتسليم، ويصرخ من فرط شجوه ورقراق دموعه:

أنا قيثارةٌ تنوحُ على الدهـ

ـر ودمعُ على المدى يترقرقُ

أنا لحن مُضرَّجُ بالمآسي

كادت النفسُ من تشكّيه تَزهق

هو في الصدر لاعجُ يَتَنزى

وهو في الفكر جدولٌ يتدفّق[٤٨]

ونقلِّب صفحات الشعر المكتوب ما بين الحربين، فنقع على قصيدة غريبة لشاعر اتباعي عريق، نشأ وترعرع واشتدّ عوده، على حفظ أشعار العرب والاشتغال بلغتهم بلاغةً وبيانا وبديعا، وفقهاً وحكمة وأساليب؛ ومع ذلك فقد تمكنت منه عاطفة القلب، فهصرت كيانه وصبغت فؤاده بخضاب أسود فغاضت في مقلتيه الدموعُ حتى أدركه

حنينٌ موجع الى قطرة دمع واحد فلم يجد، فكانتْ صيحة مدوِّية لاستدرار الدمع واستحضار الحزن الذي غدا قبلة التوسل والترجي..

ذاك هو بدويّ الجبل (محمد سليمان الأحمد) أحد كبار شعراء العربية المعاصرين ومن ورثة المجد الشعري الغابر، أرّقه غيابُ الحزن من حياته، واحتجاب العبرات في المآقي، فارتاع لهذا المصير الحالك وأنشأ يقول من قصيدة غريبة العنوان: «نشوة اليأس».

غيَّضَ الدهرُ أدمعي
واحَنيني إلى البُكاءْ
شاعرُ الحزن أينَ مِنْ
سِحره شاعرُ الهناءْ
إنّ لليأس نشوةً
ضلَّ عن مثلها الرجاءْ

أنا لم أذرِ قيمةَ الدمـ
ـع حتى فقدتُهُ
أَرجعي يا خطوبُ من
أدمعي ما سكبتُهُ
وخذي الإبتسام منـ
ـي فإني مَلِلْتُهُ

ما أنا الشاعر الذي
وشَيْهُ بسمةُ الربيعْ
شاعراً كنتُ عندما
كان في مقلتي دموع[٤٩]

الحزن والدموع أصل الشعر، وسبيله الى الخلود.. هكذا يرى **بدوي الجبل**.

ولعله الأكثر إلحاحاً ودعوة الى غزارة الدمع بين شعراء الرومنطيقية الذين تغنوا بالألم وانتشوا بجماله بصورة لا مثيل لها. لكن أحداً لم يصل به حبّه للعذاب والأحزان، درجة أنكر معها كل شعر لا يمت إليهما بصلة.

وعزز ذلك برفضه الفرح والابتسام، كونهما لم يأتياه بالشعر الصافي، والنغم الهلوع.

في هذا الاطار لا بد من عقد مقاربة وجيزة مع شاعر الألم المبرح **الفرد دو موسي** الذي أفرد للعذاب والاكتواء بنار الحب، مساحة عريضة من شعره وحياته وسلوكه، الأمر الذي جعل النقاد، ومؤرخي الأدب الفرنسي، يتناولونَ سيرته وشعره بكثير من العناية. بين هؤلاء الكاتب الفرنسي **جوستاف لانسون**، الذي أفرد له فقرة صغيرة في كتابه الكبير «تاريخ الأدب الفرنسي» لكنها كافية لكشف جوهر الشعر في حياته وآثاره. يرى **موسِّي** «أن السعادة تَمْضي، لكن ذكرى السعادة تبقى، والشقاء يمضي، لكن ذكرى الشقاء تبقى حميمة شيقة وأعذب بكثير من ذكرى السعادة».

«إن الثروة الوحيدة التي تدوم ملكيتها لي في هذا العالم
هو البكاء الحزين من وقت لآخر»[٥٠]

كلا الشاعرين، **البدوي وموسي**، يعتنق مذهب الألم، ويسعى الى امتلاكه ثروة دائمة تستثير الراحة والاعتزاز، الفرق ما بينهما أن الأول ركب موجة الأحزان في نطاق الشعر، أكثر منه في السلوك الحياتي اليومي.. بينما اتخذت الأحزان والآلام طريقها العريض، في حياة الثاني، سلوكاً وتفكيراً؛ فهو أعرق في هذا الباب وأعمق..

٤ - موضوعات أخرى:

أشرنا في فقرة سابقة، إلى أن الرومنطيقية مذهب أدبي يمكنه أن يتسع لشريحة كبيرة من الموضوعات التي ترتبط بالذات الانسانية، وتتسم بجموح العاطفة وجنوح الخيال، تمثلنا ذلك جيدا في مثلث الأدب الرومنسي: الطبيعة والحب والألم.

وسنرى أن هناك من الموضوعات ما يمكن إلحاقه بصورة أو بأخرى، بواحد من عناصر هذا المثلث، امتداداً أو تفرعاً وتنوعاً.

من هذه الموضوعات: **الوحدة ،والتأمل، والحنين، والزمن، والخمرة، والطفولة، والحنان الالهي، والنغم الغابر، والأمومة والقفار، .** الخ. وهي كلها من مكونات القصيدة الرومنسية لشعراء الشام الذين عرضنا لشعرهم حتى الآن.

● **الوحدة والتأمل:**

موضوعان متلازمان، يستتبع أحدهما الآخر، ويَغْنَيان كل الغنى إذا انساب الشعر فيهما معاً. وقد تجليا أحسن ما يكون مع أديبي لبنان والمهجر: **جبران ونعيمة.**

اتخذ التأمل لدى جبران، طعم الحقول ورائحة القمح المذروّ فوق البيادر، وهو ما رأيناه لدى معظم شعراء لبنان في هذه المرحلة التي طبعت أدباءها بطابع الأرض التي احتضنتهم ونشّأتهم على خرير جداولها وسواقيها، وهدير رعودها وموجها المتكسر على صخور شواطئها، وهديل طيورها، ولازَوَرد مياهها وسمائها، ونقاء الثلج فوق قممها.. ولهذا نادراً ما نرى قصيدة في الحب والطبيعة، والغربة والحنين، غير مجبولة برجيعها ممرغة بأطيابها.

كيفما قلَّبت الطرف في هذه القصائد والنصوص، وجدْتَ أثراً لعين جارية في سفح أو هضبة، أو شِعْبٍ جَبَلي، ورجعَ عندليب في أماسي الربيع والصيف، وجراراً تترنحُ من وهج الجوى تميدُ به صبايا الأرياف، ولهفةَ قلب أذابته الصبابةُ وخَدَّرهُ الأمل المراود.

وأكبر معاني التأمل لدى جبران ومعاصريه، النفسُ وما وراءها، وبواكيرُ النهار ونهاياته، وكلُّ ما يدغدغ النظر ويكشف العَتَمات.

يا نَفسُ لولا مطمعي
بالخُلد ما كنتُ أعي
لحناً تغنيه الدهور
يا نفس ما العيشُ سوى
ليلٍ إذا جنَّ انتهى
بالفجر، والفجر يدوم[٥١]

ومثل ذلك قول جبران من قصيدة: «البلاد المحجوبة» حاثاً محبوبته على الارتحال معه الى بلاد بعيدة، عساهما يريان صبحاً لا فضل فيه لمساء أو غسق:

هوذا الفجرُ فقومي ننصرف
عن ديار ما لنا فيها صديق
... قد كفانا من مساء يدَّعي
أنَّ نور الصبح من آياته..[٥٢]

وتتسع دائرة التأمل مع جبران كلما اتسعت دائرةُ الحوار، فتعمق الرؤية لتشمل الكون كله.. وهو ما جسَّدته قصيدة «البحر» التي يتخاطب فيها الغاب، والصخر، والريحُ، والنهرُ، والجبلُ، والفكر.. كما لو كنَّ مَجَّرات أو نقاط جذبٍ، وجودية كبرى.

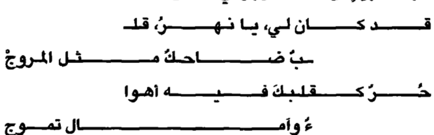
في سكون الليل لمَّا تَنثَني
يقظةُ الإنسان من خلف الحجابْ
يصرخ الغاب: أنا العزمُ الذي
أنبتته الشمس من قلب التراب
غير أن البحر يبقى ساكناً
قائلا في نفسه: العزمُ لي
وتقولُ الريحُ: ما أغربني
فاصلاً بين سَديمٍ وسَمَا
غير أن البحر يبقى ساكنا
قائلا في نفسه: الريحُ لي..[٥٣]

وهكذا في نظرة شمولية، تنطلق من العناصر المختلفة لتنصب في مصدر واحد هو البحر الذي يرى فيه جبران العالم الذي تنتهي إليه كل القوى والعناصر.

على هذا النسق تجري نظرة ميخائيل نعيمة التأملية التي تغتذي من نبعة الطبيعة المتمثلة، بالنهر، والفصول وآفاق النفس المضطربة المتغيرة، وهو في كل ذلك متماوج المشاعر بين الانقباض والانشراح، تارة يغوص الى أعماق الوجود بحثاً عن

سر حركة عابرة.. وتارة يعبر كثبان الزمان، مُقلِّباً الوجوه والأَقفاء لعله يدرك معنى الوجود وقيمة الإنسان. وتبقى الطبيعة المرآة الناصعة لنقل الأحاسيس ورسم الابعاد النفسية السحيقة الغور.

واللافت في قصيدة نعيمة التأملية، تفرده في النظر الى الفصول: فلا ربيع ولا خريف، ولا صباح ولا مساء.. مرحلة متجمِّدة تمسك بخناقه، فلا مندوحة له من الإخلاد الى راحة متلبدة مغبرَّةٍ من التأمل الوجودي الداكن.


قد كان لي، يا نهرُ، قلـ
ـبٌ ضاحكٌ مثل المروجْ
حُرٌ كقلبكَ فيه أهوا
ءٌ وآمال تموج

فتساوت الأيامُ فيه
صباحها ومساؤها
وتوازنت فيه الحياة
نعيمها وشقاؤها

سيُان فيه غدا الربيعُ
مع الخريف أو الشتاءْ
سيّان نوحُ البائسين
وضحك أبناء الصفاء[٥٤]

خاض شعراء المرحلة في مسألة الوجود الإنساني، دوافعه وغاياته، فطرحوها على بساط التأمل والتبصُّر، معتمدين في ذلك مسارب التساؤل الفكري والتصوير الخيالي الذي ينأى بهم عن تعقيدات الفلسفة والجدل الكلامي، إلى نوع من التعرية

النفسية التي ترتسم فيها الأشياء على بساطتها وعفويتها من غير مماحكة أو معاظلة، وتأخذ بلباب الشاعر فيذهب بعيداً نحو البدايات والينابيع، كما رأينا مع صلاح لبكي، في القسم الأول من مطولته الشعرية المتدثرة ببردة رمزية شفافة، هي أقرب الى غنائية الرومنسيين منه الى إيحائية الرمزيين.

وقد سميتُ هذا القسم قصيدة التأمل التاريخي التكويني، من عهد آدم إلى حاضر الشاعر.

في البدء سعادة غامرة وسكينة مُخيِّمة.. ثم شرود يصاحبه اعتداد بقدرة لا متناهية تصل حدود الكبرياء المريضة التي تتخطى المنطق الإنساني، والاحتمال الفني الأرسطي (Vraisemblance) لتصب في بحر الأراجيف والفِكَر المتطرفة.

إذا شئتُ غيَّضتُ هذا الفراتَ
وزحزحتُ لبنانَ لو أرغبُ
وأمس أمرتُ الرياحَ فهَبَّتْ
على الكون صوّاحةً تندبُ
... يقينا إذا قلتُ للشمس مهلاً
تناهى على أفقه المغربُ
ويخفقُ، إما رفعتُ يدي،
وينجابُ، وجهُ الدجى السُّبسبُ
وضعتُ يديَ على الكائنات
جميعاً فهنَّ كما أطلبُ(٥٥)

ثم تنجلي السحبُ البراقة الخالية، ويصحو الشاعر على سأميَّة واقعه وقواه، وكآبية أحاسيسه. وينتهي بمراجعة وجدانية، وتساؤلٍ درامي عن موعد انزياح الحجب الدامسة، وحينونة الخلاص، ويستجمعُ شتاتَ حقيقته الإنسانية:

جَعلتَ فتاكَ شبيهك حُسناً
فأرهقَهُ الشَّبَهُ المعجبُ

كــــــــــأنـي مـكـانـك فـي كـل عـيـنٍ
فـــمن ذا سَـــمـــيــــري ومَن أصــــحَبُ
لـك المجـــــدُ! كـــيف خـــــلاصـيَ منِّـي
ومما أُحِسُّ ومـــــــــا أحْـــــــــسَبُ؟[٥٦]

ولئن لم يأتلق وهج الرومنطيقية في قصائد التأمل التي ألمحنا إليها، بسبب الغوص الفكري في ما وراء الحجب.. فإن موضوعة الوحدة، تَعُوضُ ذاكَ البُهات وتُضفي على القصيدة الرومنسية حضوراً في الذات أشدُّ وميضاً.

وهذا ما ألقاه إلينا **ناسكُ الشخروب** وهو يناجي وحدته، مناجاة حبيبة نائية، حلَّت في كل الأصقاع، وتقاربت المسافات بينهما، ورقصت طيوفهما فوق القمم وفي الأغوار، وتجاوبت أصداء التوق والانشداد، بين الشاعر والوحدة.

سَمَا نعيمة، في قصيدته : «يا وحدتي» التي صاغها نثراً شعرياً، وقد تكون ترجمة عن لغتها الأجنبية، نحو فسح الضوء النورانية تغني كيانه وتُسربله بالغبطة الدائمة، وما ذاك إلا لأنه نفذ من ربق المادة، وقفز فوق الأسوار، واتحد بالقوة الخفية التي تبعث الأمن والانتشاء:

كنتُ وإياكِ وحيدَين يا وحدتي
ووحيدَين سنبقى إلى آخر الدهر
ولكن، لله ما أفسَحَنا اليوم يا وحدتي
وما أغنانا!
فنحن بها، وفيها، ومعها
نُصافحُ الأزل بيُمنانا
والأبد بيُسرانا.[٥٧]

ما أجمل أن تتأنَّس الأشياء وتسلك سلوكاً فوق ما خُلقت له.. فالوحدة التي هي اعتزالٌ وتفرد، ومساكنة الفراغ، أضحت كياناً نابضاً بالحركة والحياة بعد أن كانت

حالةً عدمية لا وجود لها بذاتها. أراق عليها أديبُنا من سلاف الشعر وعتيق النجوى، فإذا هي ملاذٌ ومقصد، وإذا هي موضوع جذب وانجذاب، تُعدُّ لأجله الأسفار، وتُشَقُّ الدروبُ والمعابر، وتتحد الأزمنة والجهات.

وتأخذ موضوعة التأمل الوحدوي، بُعدها الجمالي الرومنسي الأرحب، مع شاعرة الوحدة الأنيسة، **فدوى طوقان** التي نثرت أريج ذاتها الهائمة في دروبٍ لا تدركها الحواس، الحائمة فوق جزر الوحدة ، لا تبرح حتى تدركها شمس الظهيرة فتعيا من اللهب، وتسكن في جوف أغنية. وأنى لها ذلك وهي لم تغادر بواكير العمر، ولم تبلغ ضفاف العُتوِّ فتقوِّضَ أعمدة الحِدثان.. بل عكفت على ربابتها تعزف عليها أناشيد التوجع من حياة لم تذق فيها طعم الحَدَب والحُنوِّ من لدن رفيقٍ أليف. فكان ديوانها الأول «وحدي مع الأيام» عنوان هذه المرحلة الموحشة. ولا أظنها غادرتها، في مجموعاتها التالية، فقد اكتسبت الوحشة حيِّزا مكيناً في ذاتها، إن غادرتها أو غابت عنها فلكي تعاود الحضور والتأثير من جهات ومنافذ أخرى.

معظمُ قصائد هذا الديوان تدور في فلك الوحدة التي طالما تغنى بها شعراء الرومنطيقية الكبار وفي مقدمتهم ألفونس دولامرتين صاحب القصائد الطوال التي تمجد الوحدة وتتغنى بها.

ولعل فقدَ الأب، والشقيق الأكبر (ابراهيم طوقان)، ثم فقدان أخ ثانٍ.. واحتجاب الحبيب من حين لآخر، وتمثُّلها له أطيافاً وردية وضبابيَّة.. أذكى شاعريةَ الأنثى الرفيقة الوادعة، فأطلقت فدوى لقريحتها العنان ترسم جوى الدروب وأهازيج الأصائل، وتعزف ألحان العشق الأبوي والأخوي ممزوجاً بعشق آخر له طعم الوجود ومذاق الإيناس.

وحدةُ فدوى غنيَّةُ الأحاسيس متوهجة الخيالات، فعلت فيها ما لم يفعله الحضور الإنسيُّ، ولا تبلغه اللُّقيَّاتُ المترعة، لأن فيها حوافز على الانعتاق والتواصل مع الكائن العلوي الأسمى، انشدادا لا يلين لحبيبٍ غائب حاضر أبدا، الأمر الذي لا تحققه الأجواء الأخرى.

منذ القصيدة الأولى «مع المروج» يُطالعك وجه رومنسي حالم يبحث عن ظلال الأشياء وأصداء الحقيقة، ويذوب في المُطلقات: النقاء، الصفاء، الجمال، الخيال، الغناء الشعوري والوجودي، في إطار من الوحدة والتأمل.

كلها معالم النفس المرهفة الصَّابية الى الجمال، تعانقه بكل ما لديها من لهفة وحنين، بكل أشكاله وامتداداته المتمثلة في عناصر الطبيعة المبدعة.

منذ الوهلة الأولى تنعقد أواصر التوحد والتوادّ بين الشاعرة والطبيعة، تغمرهما سكينة الانشراح والفتون. وماذاك إلا صدى الخفقان القلبي المستعر شيئا فشيئاً في صدر الفتاة الغضة الموثقة الأهداب، لا تجد ما يُسرِّحها من غفلة الوجود وحيرة الأيام، إلا مسامرة الجمال والوحدة والرؤى الزرقاء:

هذي فتاتُكِ يا مُروجُ، فهل عرفتِ صدى خُطاها
عادت إليك مع الربيع الحلو، يا مثوى صباها
عادت إليك، ولا رفيق على الدروب، سوى رؤاها
كالأمس، كالغد، ثرة الأشواق.. مشبوبا هواها(٥٨)

دائما يلتفت الشعراء الى مرابع الطفولة والصبا الأول.. حتى ولو كانوا حديثي عهدٍ بهما كحال شاعرتنا.. فيجري الكلام عليهما آنئذٍ، بنفس التحسُّر والحنين اللذين نستشعرهما ونحن في سنٍ متأخرة، لأن عمر الشوق والشعور، لا يقاس بالزمان، بل بالقوة والحمية وعمق المعاناة.

وقد لا نحسن التعبير عن هذه المعاناة خارج مسرحها الحقيقي المباشر، لأننا نكون – في زمانها – في أوج أحاسيسنا وذروة اضطرامها البكر الذي يُفجِّر الخيال، ويستدعي الرؤى المنسابة ما بين السطور والترنمات الشعرية، كقولها، من القصيدة نفسها، مترجحة بين الفرح الحميم والأسى الواجم:

قد جئتُ، ها أنا، فافتحي القلبَ الرحيبَ وعانقيني
قد جئتُ أسندُ ههنا، رأسي إلى الصدر الحنون
وأظلُّ أنهَلُ من نقاء الصمتِ، من نَبْع السكون

... كم رُحتُ أستوحي الصفاءَ رؤى خيالاتي النقيّه
فتضمُّني، في نعسة الإلهام، أجنحةٌ خفيّه

أوّاه، لو أفنى هنا في السّفح، في السّفح المديدِ..
... أواه، لو أفنى، كما أشتاقُ، في كل الوجود![59]

● الحنين والتذكار:

بلغ الحنينُ مداه الأوسع لدى شعراء المهجر الذين نزحوا عن أوطانهم إلى بلاد قصيَّة، استوطنوها لتكون ملاذا من أشباح الحرب والعوز والفاقة، فإذا بهم يَتحرّقون لأثمن ما تملك ذواتهم: مسرح الحياة الأولى وملاعب الصبا والذكريات الحميمة.

ولما كان موضوع البحث محصورا ببلاد الشام، فإن الكلام على شعراء المهجر وقصائدهم خارج عن دائرة البحث. وما استعانتُنا ببعض قصائدهم إلا توسيعاً لهذه الدائرة، بالنظر إلى الاحساس الوطني المشرقي المقيم بين ظهرانيهم، من جهة، ولتنقلهم ما بين المغترب والأوطان، من جهة ثانية.

وهذا هو الذي رجاه شاعرُ الحنين والتأمل، ايليا أبوماضي من الإله الذي رق له ذات حُلم، فرفعه الى السماكين وبنى له بيتاً على مشارف النجوم والمجرات، ومع ذلك ظلّ الشاعر حزيناً، راغباً إليه أن يمنحه عوضاً عن كل ذلك، فصلَ صيفٍ في لبنان، وسُكنى هادئةً في فيء ساقية، وسفح ربوة، ومُستراحاً عند دالية، لا يعرف غير النور والماء والهواء:

تَحنُّ نفسي إلى السواقي
إلى الأقاحي، إلى الشّذاءْ
إلى الروابي تعرى وتكسى،
إلى العصافير والغناءْ
إلى العناقيد والدوالي،
والماء، والنور، والهواءْ[60]

وفي الخط نفسه، ولكن من داخل الوطن، وقف شاعر «الهوى والشباب» يناجي أمسه، وذكريات صباه، ويزفر لأجلها قصائد مثقلة بالحنين ورقَّة القلب، بينها واحدة من أرق قصائد هذا الباب، وهي «كيف أنسى».

فاضت قريحة **الأخطل** في هذه القصيدة عن شريط الذكريات البريئة الحالمة، وأحيت، بالتراتيل والصلوات الهامسة، أُنسَ الأيام، وفصول المرح، وحكايات العشيات بما هو أجمل من الماضي - على حد قول دوموسِّي، المذكور في فقرة سابقة - وأفعل في النفس من ذلك الزمان وفسحه ومتعه. وليس للزمان قيمة في ذاته بقدر ما هي في انعكاساته وظلاله الممتدة في الزمن الآتي، يَعتُقُ رنينُها ويَنداح صداها كلما أمعنت في القِدم.

كـيف أنساكِ يا خـيالاتِ أمسي
ذكـريات الصِّبا وأحلامَ نفسي
كـيف أنسى الأيام صفـواً وأُنسا
كيف أنسى
... كم نشقنا تُقًى هناكَ وقُدسا
كيف أنسى
أفـلا تذكـرينَ ذاكَ الغـديرا
والأقـانينَ حـولَـهُ والزهـورا
والسُّنونو يُحـدِّثُ الماء هَمسا
كيف أنسى[٦١]

ما أكثر ما حنَّ الشعراء الرومنسيون إلى مرابع صباهم وأمكنة حُبهم القديم! فاستعادوا ذلك، وهمت عيونُهم من حرور التذكر، وغنُّوا مُذكراتهم بمثل ترجيع الحمائم، في هدأة الأصيل وقد فارقت ألافها.

عصبُ هذا الشعر هو الشجنُ المصاحبُ لكل زفرة وكل خفقةٍ تلفَّظ بها لسان، وتمتمتْ شفاه.

قد يقصر القول عن بلوغ الحقيقة، إن لم نربط جمال هذا الشعر وعظمته، بمسيل البوح تنبسُ به الشفاه.

وتعليلنا لهذا القصور نابع من واقع نفسي شبه ثابت، وذلك أنه «**عندما تضيقُ النفس بمكنوناتها، ويرزحُ الفؤاد بحمله، وتتكثف الهمومُ في الجنبات، لا يجد المرءُ بُدّاً من البوح تنبس به الشفاه، فيبترد الجنان، ويهدأ الخاطر، ويلطفُ هجيرُ الحياة، ولو بصورة عابرة؛ فإنما النسمةُ الخاطفةُ، تهبُّ على وجه المكدود، تبعث فيه ارتياحاً شديداً، أقلُّه التنفس والارتياح.**

وكلما كان الكلامُ معصوراً ومنتقى، كان الأثر المحصّل أجمل وأفعل؛ وليس كالشعر، في هذا الاطار، من مؤثر فاعل»[٦٢].

وينتهي **الأخطل**، من شريط ذكرياته ومسيل حنينه الغائر في طبقات الزمان، إلى ما يشبه الضراعة، أن يعود إليه ذيالك الزمان، زارعاً في نفس القارئ حرقة مدويةً في الاعماق، لأن شيئاً من ذلك لن يتحقق:

يومَ سمّى الرفاقُ سلمى العروسا
وأرادوا بأن أكون العريسا
فاعتنقنا وقد جعلناه عُرسا
كيف أنسى
... من مُعيدٌ إليّ ذاك الزمانا
ومعيدٌ سلمى إليّ الآنا
لترى أنني وقد مُتُّ يأسا
كيف أنسى[٣٦]

وإذا كان **الأخطل** يتلوع من لظى الماضي البعيد، ويحترق لأجله.. فإنَّ هناك مَن يلتذ لهذا التلوع ويحرص عليه، ناصحاً غيره أن يكف عن الذكرى إن لم يكن في مستواها.. وهو ما عبر عنه **بدويُّ الجبل** في قصيدة بعنوان: «لا تذكري الماضي» فرأيناه يفتح كتاب الماضي، وهو بعد في ميعة الشباب، ويقلب صفحات الحب واحدة واحدة، ويناجي محبوبته (هنداً) طالباً إليها الترفق به وبذكرياته. وإلا لتدعهُ وحيداً في غمرات الحنين والاستذكار،

يترشّفُ بقايا الدفء العالق في الذاكرة، يسعى إليها بأهدابه وقوافيه، يستظلُّ ببرحائها، ويتدثّر بنجيعها القاني، لأن الشَّجن فيها إذكاء لعهد رغيدٍ تقضى، ولم يعد ممكناً إعادته أو تجديده. فيقوم التذكار مقامه، وينزف الحنينُ عصارة فقده غيابه: معادلة لا بد منها لتحقيق التوازن ما بين الغياب والحضور، وبقاء الأشياء وفنائها.

ولا توازن ولا اختلال.. إنه الوجد لكل شيء يخصُّ النفس، لا يبرحُ المرءُ يُذكيه ويستثيره، لعله يسلو ويعتزي من الحرمان الداهم، واللظى الأجوف، حيث الرؤى الحالكة، والهواجس القاتمة، تنتاب الشاعر وهو في ريعان عمره وحيويته.

● **الزمن:**

الزمان والمكان، شريانان رئيسيان يضخُّ الشاعر الرومنسي فيهما عصارة تجاربه، ويمحضُهما فكره وهواه، وقلقه وسهاده، ولهيب وصاله ورغابه، وضروب الغناء المحتبس من قَبْل الأسحار إلى ما بعد الغسق بانتظار الموعد المجهول.

لئن توقفنا عند الزمان، دون المكان، فلأن الثاني باق حيث هو.. تتغير الأشياء من حوله، ويَظعَنُ أهلوه.. أما الزمن فمجرىً مائيٌّ متدفق منذ الأزل إلى الأبد، ليس بمقدور أي كان أن يوقف مجراه لحظةً واحدة. إلا أنه باقٍ في الذاكرة، ماثل في الضمير.. نفيئُ إلى المكان (شاطئاً أو وادياً أو حديقة أو منزلاً..) لنسترجع ما فات واندثر في ذلك المكان. وهذا لا يعني دونية المكان ورفعة الزمان.. كلاهما متمم للآخر، أثير عند صاحبه، لكن الإنسان المتسربل بالذكريات يَلْهث وراء الفائت الغابر، ويزدردُ فُتاتَ اللحظاتِ الهاربة إلى غير رجعة، فتطفو أصداؤها على سطح الوعي، وتنفرج أسارير الوجه عن غضون خفية هي آثار ابتسامة تختزنُ كل ما استودعته الذاكرة من وقائع الأمس الجميلة.

لقد شغل الزمن الرومنسيين، كما لم يشغلهم شيء آخر، لأنه الاطار والمهد والمسرح، التي تؤدّى فيه، وعليه، فصولُ الحياة ومشاهدُها؛ فيه يتحقق اللقاء، وتنحبس

القلوبُ والمهجُ ترقباً للمواسم وجني الثمار من كل لونٍ وطعم. أَحَبُّ الأزمنة إليهم، الليلُ، وأعذبها الربيع حيث الحياة المشبوبة والطاقات الخلاقة.

من شعرائنا المتغنين بالزمن أبو ماضي، الذي بثه خلاصة فلسفته في الحياة والوجود وما بعدهما، فكانت: «الطلاسم» و«الطين» و«المساء» وغيرها مما نعرض له في فقرة لاحقة.

ومن معالم الزمن، الشهور، التي توقف أبو ماضي عند واحد منها، وهو «أيار» لأنه يمثل قلب الربيع وعموده الفقري.. أضفى عليه صفة «الشاعرية» لأنه يفعل في الحياة الطبيعية ما يفعله الشاعرُ في القلوب من يقظات، ونداءات، وشراراتٍ تبعث الدفء في المآقي، والعزم في العروق.

«أيار» يا شاعرَ الشهور
وبسمةَ الحبِّ في الدهورِ
... أيقظتَ في الأَنْفُسِ الأماني
والإبتسامات في الثغورِ
وكدتَ تُحيي الموتى البوالي
وتُنبتُ العشبَ في الصخورِ
وتجعلُ الشوكَ ذا أريجٍ
وتجعلُ الصخرَ ذا شعورِ(٦٤)

ومن القصائد التي تستوقف القارئ، «نغماتُ عودي» لبدوي الجبل، التي نظمها في عوده، نافخاً فيها من أوار الأيام والعصور، واختلاجات الهوى العذري المخمَّر بين الجوانح، ما جعلنا نقرأ في القصيدة شيئاً آخر غير الدَّندنة والترويح عن النفس.. هو انبعاث الماضي السحيق وحضارة الأمة وما فعله الزمان بمشاعلها ومناراتها التي استهدت بها الشعوب واقتدت بها الأجيال العربية من بعد.

أين أمسى كلُّ ذلك؟ لقد غدرَ الزمان بأهله، وهو نفسه الذي شهد الأمجاد وترك عليها بصماته.

لذلك وجدْتُني أُسمي هذه القصيدة المعبِّرة :«سنفونية النغم الغابر» لأنها شبيهة بالألحان المتنوعة المتداخلة المتناغمة تؤديها فرقة من العازفين على آلات مختلفة، لتصوير فصل من حياة أو حقبة تاريخية أبطالها شخصيات غيرت مجرى التاريخ.

يستهلُّ الشاعر قصيدته بعزف هادئ يحدِّث عن لغة العود وهمساته، وشوارد الأحزان المتطايرة على نغماته:

نغماتُ عودي لا تُمَلُّ لأنها
لغةُ الملائكِ إذ تناجي الحُورا
يُدني إليَّ من الخيال شوارداً
ويهزُّ أعطافي هوىً وسرورا
في ظلمة الأحزان من نغماته
نفسي الحزينةُ تستعيرُ النورا

ثم يدنو منه وتضمُّه الى صدره، فَيصَّاعد منه ألحانٌ عابقة بالقيم الخالدة والبطولات الشامخة، فينتفض في سره، مستخبراً بغصة ومرارة:

سَلْه عن الزمن الخؤون وأهله
تَرَهُ عليماً بالزمان خبيرا
سلب الزمانُ بها ملوكَ أُميَّةٍ
تاجاً يشعُّ ضياؤه وسريرا
يا لاثماً فيها الثرى من حُبِّه
أعلِمْتَ أنَّكَ تلثم الكافورا؟
ومعانقاً أغصانها من وَجْدِهِ
دلِّلْ هواكَ فقد ضَمَمتَ خصورا[٦٥]

إنها رومنسيةُ النغم الغابر، بكل ما تْعنيه الكلمات الثلاث من حُبٍّ دفين، وتغنٍّ خافت، بأشجان القلب، وترددات القيم الشامخة في سماء التاريخ العربي القديم.

لم يشأ **البدوي** أن يغرق في بحار الطرب، ولهوه، وعبثه المجوني، بل قرن اللهو والتمتع باليقظة القومية التي لم تتحقق في حاضره كما يشتهي، فعرَّج على الماضي ومحطاته النائرة، واستعان بها ليَشجو على عوده، كما تشجو القُمريَّةُ على غصنها اللدن، ويحدو الحادي على ناقته؛ فكانت همسات روحية ملائكية، واهتزازات وذبذبات لألف خيال وذكرى، تحركت كلها واستفاقت من سباتٍ شارد على نغمات العود الذي لم يعد يَصدر عن وقع صوتيٍّ عذب وتقاسيم آسرة، بل عن فيض من عواطف غامرة، وأشواق محتدمة في صدره الذي لم يعد تجويفاً خشبياً، بل حضنٌ رؤوم، ووجهٌ ينمُّ على كل ما تختزنه جذوعُ الصنوبر والسنديان من حكايات الأزمنة والعصور.

تلك أهم الموضوعات التي تضمنتها القصيدة الرومنسية لدى شعراء الشام فيما بين الحربين. وقد رصدت الدراسة موضوعات أخرى لها حضورها وصداها في قصائد الرومنسيين الشاميين، ضاق مجال البحث عن ذكرها والخوض فيها، مرجئين ذلك لمناسبة أخرى.

وهذه الموضوعات هي: **الحسّ الوطني** الرومنسي الذي رفع الشعراء من وتيرته التقريريَّة الخطابية الى انصهار وجودي ما بين المرأة والوطن، والمرأة والجنس، والابتلاءُ الاعتباريُّ، والحنانَ الإلهي. وكلها في سياق رومنسي طغت عليه المعالجة الشاعرية الهادئة.

رابعاً - خصائص القصيدة الرومنسية

يجب الاعتراف بداية، أن الفصل بين موضوعات القصيدة الرومنسية وخصائصها، أمر بالغ الصعوبة، بسبب الترابط العضوي بين الموضوع والخصيصة.

من هنا التشابه والتداخل اللذان قد نصادفهما ونحن نعرض لخصائص وسماتٍ نسعى لتبيانها في هذه الفقرة، في سبيل إغناء البحث وإضاءة الجوانب التي لم يتسن لنا درسها وتحليلها.

إنَّ الخصائص الأدبية للقصيدة الرومنسية الشامية لا تختلف عما هي عليه في القصيدة الرومنسية بعامة، غربيَّةً كانت أم عربية مشرقية. فالينبوع واحد، والمناخ واحد والغايات شبه متحدة، فيما عدا بعض الدوافع والأساليب المرتبطة بالبيئة الزمانية والجغرافية، والخلفية الثقافية التي تحيط بالقصيدة الشامية وتصحبها حتى أوان ولادتها.

ونبدأ بالخصائص العامة المشتركة:

١ - وحدة المتناقضات:

انطلاقا من وحدة الوجود ووحدة المصير الانساني العام. وهو ما دأب عليه الشعراء المهجريون، جبران ونعيمة وأبو ماضي.. كيفما التفتَّ واجَهَتكَ الثنائيات المختلفة، تكتنف القصيدة الجبرانية وتتصدر ابياتها وجملها وعباراتها، كالسكوت والانشاد، والجوع والتخمة، والعطش والماء، والصحوة والسُّكر.. وهكذا في غير قصيدة وغير نصٍّ من نصوص هذا الأديب الفذ. وللتدليل على ذلك نقرأ من قصيدة «سكوتي إنشاد» ما يلي:

سكَوتي إنشادٌ وجوعيَ تُخمةٌ
وفي عطشي ماءٌ وفي صحوتي سُكْرُ
وفي لوعتي عرسٌ وفي غربتي لقا
وفي باطني كشفٌ وفي مظهري سترُ

وكم أشتكي هماً وقلبي مُفاخرٌ
بهمِّي، وكم أبكي وثغريَ يفترُ
وكم أرتجي خلاً وخلي بجانبي
وكم أبتغي أمراً وفي حوزتي الأمرُ
فلو لم أكن حياً لِما كنتُ مائتاً
ولولا مرامُ النفس ما رامني القبرُ
ولما سألتُ النفس ما الدهرُ فاعلٌ
بحشد أمانينا أجابت أنا الدهرُ[٦٦]

وهكذا على مدى تسعة أبيات، قوام قصيدته، لم يذكر جبران شيئاً إلا في مقابلة شيء آخر نقيض، جامعاً النقائض كلها في سلك شاعري رومنسي واحد هو وحدة الوجود ووحدانية مصادره وينابيعه وأطواره.وهذا المصهر الوحدوي من أبرز مكونات المذهب الرومنسي، حيث لا ظلمة ولا ضوء، ولا صمت ولا نطق، ولا لوعة ولا فرح، ولا جسم ولا روح، ولا اغتراب ولا إقامة، ولا حضور ولا غياب... كل شيء يماثل شيئاً ويطابقه ويتممه.

تتعاقبُ الأشياء وتختلف وتتنافر، في بوتقة ائتلافية انصهارية تؤدي في النهاية إلى انسجام هرموني متناغم، لعله أعظم تأثيراً وأشد قوة من تلاقي العناصر المتشابهة المتفقة في عناصر تكوينها ومعالم طبيعتها. ولا غرابة، فقد عرَّف أحد كبار نقاد الأدب الرومنسي: أ. و. شْليجل، بأن الرومنطيقية هي وحدة المتناقضات، من خلال قوله: «الذهنية الرومنسية مُعجبة باستمرار بتقريب المتناقضات: الفن والطبيعة، الشعر والنثر، الجدُّ والهزل، الذكرى والهاجس ، الروحي والمادي، الحياة والموت...»[٦٧].

ولعل قصيدة «الطلاسم» **لايليا أبي ماضي**، أحفلُ قصائد الرومنسيين يجمع أكبر نسبة من النقائض في الشعر العربي المعاصر، نظرا لطولها (واحد وسبعون رباعية) تنتهي كل واحدة بـ «لست أدري»، أي ما يقرب من ثلاثمائة وخمسين بيتاً شعرياً

عمودياً من مجزوء الرمل. ولا نجد حاجة للتمثُّل ببعض مقاطعها، إلا على سبيل الإبانة النوعية لا غير، كقوله، وهو يرسم صراع المتناقضات:

إنني أشهدُ في نفسي صراعاً وعراكا
وأرى ذاتيَ شيطاناً وأحياناً ملاكا
هل أنا شخصان يأبى هذا مع هذا اشتراكا
أم تُراني واهماً فيما أراه
لستُ أدري!

أين ضحْكي وبكائي وأنا طفلٌ صغيرْ
أين جهلي ومراحي وأنا غضٌّ غريرْ
أين أحلامي، وكانت كيفما سرتُ تسيرْ؟
كلها ضاعتْ، ولكن كيف ضاعت؟
لستُ أدري![٦٨]

لقد انصهرت النقائض، والعناصر، والرؤى، والذكريات، في قلب الشاعر وانسكبت في جدول رقراق، يصدح فيه الخيال الطفولي الخلاق، فتنتشي النفس من خمر التذكار، وأريج التداعيات، ويَغمر القلب بشعور بالغبطة المتجددة مع كل مطالعة من هذا القبيل.

٢ - الطابع التوشيحي والبحور المجزوءة:

يغلب على قصائد هذه المرحلة، الطابع التوشيحي الذي يقوم على البحور المجزوءة، وتعدد القوافي، واختلاف الروي بين الشطر والشطر، وتربيع المقاطع أو تخميسها أو تسبيعها.. والتزام رويّ واحد في نهايات المقاطع، بما يشبه أو يوافق النظام التوشيحي المبتدع من شعراء الأندلس إبان ازدهارها وانطلاق حناجر الشعراء فيها، يصورون أفراحهم وأحزانهم، في أناشيد وابتهالات رشيقة، الوزن، ندية الكلام، عذبة الألحان.

وهكذا شعراء المهجر في هذه المرحلة، الذين برحهم الاغتراب بأوجاع الغربة ورزحوا بأوزار المدينة الخاوية.

ولا شك في أن النظام التوشيحي يُسهم إلى حد كبير في إغناء الصورة الشعرية، وتنويع الخلجات والتصورات تنسكبُ كلها انسكاب الطل على حقول الأزهار، المختلط بزخات من المطر المتقطع، والرياح المختلفة الاتجاهات.

وعندما نقول بهذا النظام، فإننا نعني الاطار العام، والمنحى التحرري، لا القواعد والأصول المتمثلة بالأبيات والأقفال والخرجات، وما سمِّي بالأدوار والأسماط وما شابه.

فقصائد الرومنسيين ههنا منسوجة على لحن توشيحي بالمعنى اللغوي الأدبي الذي تضمنه مصطلح التوشيح، من توشيح ومخالفة ألوان، وخيوط وجواهر، نسجَ الشعراء الأندلسيون على منوالها، ولكنهم نظموها شعراً ووضعوا لها قواعد وتحبيكات لم يخرجوا عليها.

وهذا لا يعني التوقف الدائم عندها، أو الالتزام الحرفي بها. فالتوشيح أوسع من أن يحده إطار مرسوم، لأنه يلبي ذوق العصر والبيئة من جهة، والأذواق الفردية والظروف المستجدة، من جهة ثانية.

ولعل ما قام به الشعراء القدامى، على مرّ العصور، من تنويعات في أساليب النظم من رباعيات أو خماسيات أو تشطير وتضمين ومعارضات وغيرها، ما هو إلا انعكاس لهذا التمثيل الصادق للأذواق والتأثرات العصرية والبيئة، الفردية منها والجماعية.

ويكاد لا يخلو ديوان واحد من شعراء هذه المرحلة من هذا النوع الشعري، في عدد كبير من القصائد والمقطعات.. وسنكتفي بإيراد القليل التمثيلي منها.

بالله يا قلبي أُكتُمْ هواكْ

واخْفِ الذي تشكو عمَّن يراكْ - تَغنَمْ

مَن باح بالأسرارْ

يُشابه الأحمقْ

فالصمتُ والكتمانْ

أحرى بمن يعشقْ

بـــالـــلـــه يـــا قـــلـــبـــي إذا أتـــاكْ
مـــســـتـــعـلـمٌ يـســـال عـــمّـــا دهـاكْ - فـــاكـــتـمْ

يـا قـلـب إن قـــــالـوا:
أيـنَ الـتـي تـهـــــوى؟
قُل قـــد سَـبت غـيـــري
ثـــمَّ ادَّعِ الـــســـلـــوى

بـالـلـه يـا قـلـبـي أُســـــتـــرْ جـــــواكْ
فــــمـــا الـذي يُـضـنـيكْ إلا دواكْ - فـــاعـلـمْ

الحـــبُّ فــــي الأرواحْ
كـــخـــمـــرةٍ في الـكـاسْ
مـــا بـان منـهـــا مـــاءْ
ومـــا خـــفـي أنـفـــاسْ

بـالـلـه يـا قـلـبـي إحـــــبـسْ عَـنـاكْ
إن ضـجَّت الأبَحـارْ أو هـدَّت الأفـلاكْ - تَـسلَمْ(٦٩)

فـأنت ترى أن جبران في هذه الموشَّحة قد حافظ على معظم قواعد النظم التوشيحي. فهو قد بدأ بمطلع. ثم بدور؛ تألف المطلع من أربعة أشطر أو أغصان، وتألف الدور من أربعة أجزاء؛ ويسمى الدور والمطلع معاًبيتاً. وأعداد الأجزاء في كل من الدور والقفل - الذي يلي الدور مباشرة - لا تخضع لرقم معين.. لكن الشاعر إذا اعتمد رقماً لها في أيٍّ من الأدوار والأقفال، وجب عليه الالتزام به في باقي الأقسام.

وإذا كان جبران هنا قد حافظ، إلى حد بعيد على نظام الموشح الأندلسي، فهو لم يفعل ذلك في كل قصائده التوشيحية، لأن النظام الشعري عند الشعراء المبدعين، انسجام تناغمي داخلي، قبل أن يكون التزاماً عروضياً صارماً.

والذي ارتضاه جبران من هذا النظام، غير مطابق تماما لما سنَّه ابنُ سناء المُلك والمؤسسون الأوائل الذين جعلوا الموشح مؤلفاً من ستة أقفال وخمسة أبيات، إذا كان

تاماً، أو في الأقل، من خمسة أقفال وخمسة أبيات.[٧٠] بينما لم يَرد في موشحة جبران غير أربعة أقفال وثلاثة أبيات.

على هذا النسق، من الالتزام الجزئي والأخذ بروح الموشح، صاغ رومنسيُّو الشام قصائدهم التوشيحية، فنظم ميخائيل نعيمة معظم موشحاته بروح الموشح، القائم على تقطيع السطور الشعرية وتجزئتها وتنويع أراويها (جمع رويّ)[٧١] وفاقاً لرغبات الشاعر ومتطلبات تعبيره الشعري.

من هذه القصائد، «آفاق القلب» و «ترنيمة الرياح» و «مَنْ أنتِ يا نفسي» التي راوح فيها النظم بين التقطيعات المتساوية والتقفيات الملتزمة.. والتحرر فيما عدا ذلك من حيث عدد الشطور والأجزاء وما شابه – وهذا اللون هو من مؤثرات الحضارة الغربية من جهة، والنزعة الرومنسية المتجذرة في رغبات الشعراء الليبراليين الساعين إلى التحرر من كل قيد أو تبعية، من جهة ثانية.

ولم يكن ذلك متاحاً في المرحلة التي ندرس، لأنَّ النهج الاتباعي ظل مسيطراً على القصيدة العربية حتى أواخر الحرب الثانية؛ فما كان من الشعراء إلا التحايل على النهج الخليلي، من نظمٍ مجزوءٍ تَناهى في تحرره مع الياس أبي شبكة الذي فكَّكَ البيت الشعري إلى أجزاء متعددة، كل جزء برويّ، حتى كاد أن ينظم على شعر التفعيلة..[٧٢].

لكن هناك فريقاً لم يحسن الالتزام بما سنَّه لنفسه وارتضاه، فاختلَّ النظام العروضيُّ عنده نتيجة التلاعب غير المسوَّغ بأوزان القصيدة، والانتقال من بحر إلى بحر في المقطع الشعري الواحد ومن غير سبب حواري أو مسرحي، كما رأينا عند صلاح لبكي في مطولته «سأم» حيث خرج فجأة– وهو في سياق شعري تحت عنوان : «الخليقة» استمرَّ ثمانية عشر بيتا من مجزوء الرجز، على خمس صفحات من الديوان – الى بحر المتقارب التام، محدثاً صدمة سيئة لدى القارئ. ونَعتاد على إيقاع البحر الجديد ثماني صفحات من الديوان، ثم نفاجأ بهلوسة عروضية جديدة في مطلع الصفحة ٥٩ فإذا هو في بحر البسيط حتى نهاية المقطع المرتبط بالعنوان المشار إليه؛

ولا يكتفي بتغيير البحور بل تتغير الضمائر من دون ضبط فيضيع القارئ، ويُمنى بحالة من اللا رضى عن الخبط العروضي من غير مسوِّغ أو ضرورة ، لأن المتكلم هو نفسه، والسياق متتابع والفكر متلاحقة لا توحي ببتر أو انتقال[٧٣].

٣ - البحث عن أسرار الوجود واقتفاء الجمال

خاصية قديمة الجذور في تراثنا الفكري، إلا أنها تعاظمت مع شعراء المهجر الذين عانوا من سحب الحضارة الغربية المادية، وهم الذين رضعوا الصفاء الشرقي، وغاصوا على درر الخيال ومساقط النور.

من شعراء هذه المرحلة، **ميخائيل نعيمة** الذي جمع الى ثقافته المشرقية العربية، ثقافَتَيْن حضاريَّتَيْن مختلفتين: الروسية الأوروبية والأميركية، فاكتسب بذلك روافد غنية لينابيع شعره وتأملاته التي اتخذت أبعادها الفلسفية الرافضة وهو في أميركا، فهالَتْه صروح المدينة المكتظة بالصخب والجنون نحو المادة، فأرسل أشعاره يسكب فيها زفرات انحباسه، ويغسل أشجان ذاته، يسرح فيها صبواته ويطلق العنان لحنجرته تصدح بما يهدهد ويكفكف:

إن رأيتِ الفجر يمشي خلسةً بين النجومْ
ويُوشِّي جُبَّة الليل المولِّي بالرسـوم
يسمع الفجرُ ابتهالا صاعدا منك إليـهْ
وتخرِّي كنبيٍّ هبط الوحيُ عليـه
بخشوع جاثيه
هل من الفجر انبثقتِ؟[٧٤]

ليس في لغة نعيمة ذيَّاك الحبور الساطع يكتنف الألفاظ، ويصحب الكاتب بين المقطع والمقطع، ويترك في ضمير القارئ ظلالاً من الرخاء الأخاذ.. **فنعيمة** مفكِّر قبل أن يكون أديباً أو شاعراً، ومتعبد في محاريب النفس، متورعٌ حتى النسك والتقشف. ولولا النشأة الساحرة التي عاشها في سفوح صنِّين، وروح العشق المتأصل فيه، حيال الأرض والإنسان، لكان بحق واحداً من كبار فلاسفتنا المعاصرين.

وليس صاحب «الخمائل» و «الجداول» بعيداً عنه، فقد اغتذيا من ثقافة مشتركة ونَعِما بنشأة طبيعية جغرافية واحدة: طبيعة المتن اللبناني الشمالي ذات اليقظة الروحية الخلابة. ولعل مطولته «الطلاسم» أجمل ما عرف الشعر العربي الحديث من رومنسية التأمل والبحث عن ينابيع الجمال وأسرار الوجود، حيث تكرر الجواب الشعري الرتيب، لكنْ الموحي على الدوام (لستُ أدري) في نهاية كل مقطع من الواحد والسبعين مقطعاً من المطولة.

كأنما هو قرْعُ الطبول المصاحب لبعض الطقوس الزنجية الاحتفالية، لم ينبُ فيها اللسان، ولم يتعثر القلم.. رجعاتٌ ذاتية ممتدة من عهد نوح وآدم، منسوجة من بخور العصور السحيقة.. ليس لها أصل لا في العدم ولا في الوجود، لأنها سديفية هلامية. أتكون غنائيةً تأمليّةً، صوفية حالة تفوقُ كلُّ ما رتّل أبو ماضي، وأرسل من أفاويق المدام وعذْب الكلام؟.

وهل يمكن الإمعانُ في لطف التخيُّل ورقة التمثُّل، أكثر مما أمعن هذا الشاعر؟ هنيئاً لمن أحرز هذه المنزلة!

ومن جميل الشواهد الشعرية التي بلغ فيها البحث الجمالي الغيبي شأْواً بعيداً، مقاطع من قصيدة «مع المعري» لعمر أبي ريشة، أُلقيت في المهرجان الألفي لأبي العلاء، تألق فيها الحس الرومنسي، فاجتاز التخوم الوجودية إلى عالم الغيب، وصولاً إلى العالم الآخر: الفردوس المنشود الممتد في شرايين الذاكرة بهيئاتٍ وصور وأفانين من النشوة الروحية لا يقرُّ لها قرار.

وقد أوتي أبو ريشة من قدرات النفاذ والاستلهام، ما جعله فارساً متمرساً باصطياد الشوارد، قابضاً على نواصي الأزمنة الهاربة، القابعة في ردهات الحدس، يستعرضها في قصائده الوجدانية من حين لآخر، مُدلاً مُباهياً، ويُحلِّق معها الى مساقط الوحي الفني، مستوياً هناك، فيما يشبه استراحة الآلهة.

ملعبَ الدهر إنْ رجعَ حنينٍ

من أقاصيكَ أرْهَفَ الآذانا

واســتــفــزَّ الأجــيــال من حــجــرة الغــيــ

ــب، فـــــهـــــبّت تُمـــــزِّق الأكـــــفــــانا

وتــهـــــــــادت تُـقـلُ مـــــــــوكـب فكـر

يـســـــحـبُ الشُّـــــهبَ خلفــــه أردانا

لم يعد الكلام في شخصية أدبية طواها الزمان؛ ولا في أمانٍ زاهيات[٧٥]جَرفَتها العصور، أو ذكريات صباً ممراح مع أناشيد الحماسة وقصائد الحِكَمِ والتأمل الوجودي...، بل تعداها الى استحضار كونٍ آخر من الرؤى الظليلة الوارفة، ترفل في ملعب الدهر، فينتابها من الزهو والخفة، ما يجعلها تقفز فوق مدارج الحنين، وتستقلُّ موكب الفكر وقوافل السحب الضوئية.

جاشت نفس عمر، فأسرج أخيلة الحنين إلى ربوع الظنِّ المعشِّش في أقبية المجهول، المعرِّش على أشجار الضباب وزحمة الدروب:

وحنــينُ المجـــــهـــــول أخـــــيلـةٌ تُـنبتُ

مـن كـل صــــــخـــــــرةٍ رَيحـــــــانـا

أيُّ زادٍ ســـــــوى الظـنـون حَـــــمَلـنـا

وتــركــنـــا إلــى هــواهـــا الــعــنــانـــا

كـلَّمـــــا أوغـلتْ ركـــــائـبـنـا ضـــــا

قَ عـلى زحْـــــمـــــةِ الدروب مـــــدانـا

واحـــتـــوانا من كل صـــوب ضــبـــابٌ

يُرجعُ الطرف خـــاشـــعـــاً حـــرّانا[٦٧]

٤ - نزعة الشعور المبكر بالموت والرحيل

نزعة الشعور المبكر بالرحيل، والعمرُ ربيع.. لا تفسير لها إلا الضيق الذي يُحدق بالنفوس العطشى الى المثال، الولهى بحبٍّ أكبر من أن يتسع له صدرٌ صغير، وضلوع حريريةُ النسج، عبيرية التوق. كل شيء في هذا الطور المبكر، مشدودُ الوتر

حادُّ المزاج، لا يَرى من الأشياء إلاَّ أطرافها. إنْ فَرِحَ عَمَّ الفرحُ الكونَ، وشَدَتْ له الدُّجنَّات والشرفاتُ، وصدحَ الطيرُ، ومادَ القصب ذات اليمين وذات الشمال؛ وإن حزنَ أو اكتأب: اربَدَّ الأفقُ واعتلَّ الأديمُ وقُرعت أبواق الرحيل.. فتنشُجُ الأوتارُ و تتناثرُ أوراق الأشجار، وتنحسر المياه عن الضفاف، وتختنق العبراتُ في المآقي.

وإلا كيف نفسر هذا النواح المتهدج في قصيدة «شرود» لأبي ريشة، وهو يُجهشُ لانعدام الحنين، وغياب نشيده الذاتي، ذات ضحىً، حيال غناءٍ يتيمٍ لقبرةٍ عبرت سماء الحقول وتوارت؟

هيـــهـــات.. لن يســـمعَ هذا الدجى
بـعـــــدي حـنـين الـوتـر الـطُّيِّـعِ
ولـن ينـام الـحـبُّ في مَـــهـــده
علـى صـــلاة الـشـــاعـــر المُبْـــدعِ
قُـــبُـــرة فـــوق ضلوع الـضـــحى
غـنَّـت.. وولَّـت ثـم لـم تـرجـعِ[٧٦]

إن هاجس الموت لا ينفك يُراود الشعراء في بواكير تجاربهم ونداوة تطالعاتهم..

وهذا معلم من معالم الأدب الرومنسي الأصيل - وسمة بارزة في صفحاته الناصعة، لأنه الوسيلة الأنجع في تخطي الحدود والسدود في مرحلة لا قرار لها ولا ثبات. يناجون الموت، تارة من خوف وقوعه وهم في مقتبل العمر ومَيعة الصِّبا، يخطف منهم الحب والجمال وألوان التصابي والتصافي.. وتارةً، من لهفة للتخلص من وقر الأيام وتحجُّر التقاليد المحيطة بهم. كقول فدوى طوقان في لحظة هروب من العالم المكفهر الخانق، إلى عالم الوهم والمثال حيث وحدة الأشواق ومسرى الحنين الدائم:

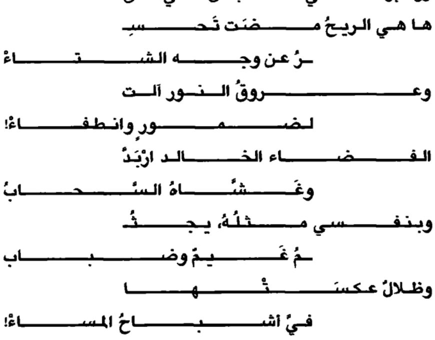
ألـستِ مـن الأرض؟ فـــيـمَ انـخـطافُـ
ـكِ، فـيمَ انجـذابُكِ نحـو الأعـالي
أَ أنـكـرت فـي الأرض هَـولَ الـفـنـاء،
وظلمَ الـقـضـاء وجـور الليـالي

ثُراكِ افـــتـــقـــدت جـــمـــال العـــدالــ
ـة فـــيـــهـــا فـــهـــمتِ بأفق الخـــيـــالِ
مـــحـــيَّـــرةً ولهـــاءَ، تشـــدينَ الحـــقـــيـــقـــة
في غـــامـــضـــات المجـــالـــي[٧٧]

وأجمل ما في هذا الموت، أنه مشاعر وخطرات تختلج في جنبات الذاتِ وتسكب أناشيدَ تُشنِّف الأسماعَ وتدغدغ الأفئدة، وتستحضر عالماً لا قبل لنا ولا دراية، فنَسعد، ونرتابُ، ونضطربُ، ونطمئن.. وتلك أمارات حياة مكتنزة بالحركة.

وقد تكون **فدوى طوقان** أكثر الشعراء الشاميين، وغير الشاميين، استشعارا بالموت المبكر؛ ربما لأنها كانت، عشيَّة كتابة قصائد ديوانها الأول، في ريعان فتوّتها، شديدة الاهتزاز والاضطراب من واقع لا تعرف مَداه ولا يمكنها استشراف الحياة خارج الدائرة التي هي فيها.

نتبينُ ذلك في غير قصيدة من ديوانها الأول، ولا سيما قصيدة «خريف ومساء» التي فجَّر الخريف في نفسها رعشات الاحتضار والانكفاء إلى غير رجعة، زاد من حُلكة الشعور هبوطُ المساء في لحظة انقباض نفسي خانق..



ها هي الريحُ مـــضَتْ تَحْـــسـِ
ـرُ عن وجـــه الشـــتـــاءْ
وعـــروقُ الـــنـــور آلـــت
لـضـــمـــورٍ وانطفـــاءْ!
الفـــضـــاء الخـــالـــد ارْبَدَّ
وغَـــشَّـــاهُ الـسَّـــحـــابُ
وبنفـــسي مـــثْـلُـهُ، يجـــثُـ
ـمُ غَـــيـمٌ وضـــبـــاب
وظلالٌ عكسَـــتْـــهـــا
فيَّ أشـــبـــاحُ المســـاءْ!

..

الخـــــــريـفُ الجَـــــــــهـمُ، والـريــ

ــحُ، واشـــــجـــــانُ الـغـــــــروبِ

ووداع الـطـيـــــــــــــر لــلــنـور

ولـــلــروض الـكــئـــــــــــــيـبِ

كلُّهـــــــا تَمْـــــــثلُ في نـفـــــســ

ــيَ رمــــــزاً لانـتـــــــهـــــــائـي

رمــــــزُ عُـــــمــــــرٍ يتـــــهــــاوى

غــــــــاربـاً نـحـــــــو الـفـنـاءِ

فـــــــــتـــــــــرةٌ، ثـم تـلـفُ

الـعُـــــمَـــــر أســـتـــــارُ المغـــــيبِ

آه يـــا مـــــــــــوتُ! تُـرى مــــــــا

أنــتَ؟ قـــــــــــــاسٍ أم حـــنــونُ

أبـشُــــــــــــوشٌ أنـتَ أم جَـــــــــــهـ

ــمٌ؟ وفـــيٌّ أم خـــــــــــــــــــؤونُ

يـــا تـــرى مِـــنْ أيِّ آفـــــــــــــــا

قٍ ســــــــــتـنـقـضُ عـلـيَّـــــــــــهْ

يـا تـرى مــــــــــا كُـنْـهُ كــــــــأسٍ

ســـــوف تُـزجــــيـــــهـــــا إليَّـــــهْ

قـل، أَبِـنْ، مـــــــــــا لـونُـهـــــــــا؟

مـــــا طَعـــــمُـــــهـــــا؟ كـــيـف تكونْ؟(٧٨)

المثير في هذه المقاطع، أنها تحولّت إلى شحناتٍ شعورية خانقة لا يعرف طعمها إلا الكبارُ المسنُّون، خارت قواهم ووهنَتْ أبدانُهم، وغدوا قاب قوسين من الاحتضار.

أتكون مشاعر المرأة أكثر حدة وتطرُّفا، حيال الحياة والموت، من الرجال؟

هل نحن أمام شعر تقليدي يقتفي آثار كل من جبران ونعيمة وأبي ماضي الذين غاصوا في طرح هذه المسألة، فبلغوا فيها وطر الخيال المبدع؟

أم هو الحبُّ المبكر الذي عصف بقلب الفتاة وهي في عمر الزهور، لم تقو على حَضْنه ومداراته، فجمحَ بها نحو يأسٍ سوداوي، قُنوط سديمي؟ أيّا كانت الكوامنُ، فنحن أمام شعر رومنسي تأمُّلي راعش، يهزُّنا ويشدُّنا إليه، لأننا في النهاية ماضون إلى حصيلة مشابهة، في لحظة ما من عمرنا المضطرب في حياتنا القصيرة:

يا ليت شـــعـــري إن مـــضت بي غــــداً
عـنـكَ يدُ الموت الى حـــــفـــــرتـي
وَيـحـي؟ أتطويـنـي الـليـــالي غــــداً
وتحـــتـــويي داجـــيــــاتُ الـقــبـــور
فـــأين تمضي خــــفـــقـــاتُ الهـــوى
وأين تمضي خـلجـــات الـشـــعـــور[٧٩]

إن فدوى طوقان، في عمرها الشعري والزمني الفني، ليست إلا من هؤلاء الفتيان المرهفين براهُمُ الحبُّ وذوَّب مَهجهم الخفقُ الباكر، ما إن يحينُ الفراقُ حتى تعصف فيهم أنواء الحياة، ويكفهرُّ الوجود، فيفقدون الأمل بشروق يوم جديد، وحلول الفَيء والسكينة بعد النوء والزمهرير، وينخطفُ الشعر الى سويداء المعاني وتنضح القصائد بحُبَيبات اليأس ورجع الموت المتربص بهم مع كل خفقة بوح.

فـــــإذا متُّ غــــريبـــــاً نـائـيـــــاً
وأنا في الـتِّــــسع بـعــــد الـعـــاشــــره
اذكـــريـنـي واحـــفـظي عـــهـــد الـهـــوى
واندبي شـــؤمَ الجـــدود العـــاثره[٨٠]

هكذا ينشدُ بدوي الجبل، محبوبته، في غفلة من الوعي بعد أن بثَّ مشاعر ه الحميمة الى البلبل، وطاف معه على مفارق العصور العربية، وأشجنهُ ذكرى ليلاه المفاجئة، وهي تذرف دموعاً وردية، في بيتين سابقين، من القصيدة.

٥ - عِفَّة الحب وطهارته

سِرنا الهُوَيناءَ ما بنا تَعَبُ
وقد سكتنا وما بنا حَصَرُ
لكنَّ فرطَ الهيام أسكرَنا
وقَبلنا العاشقونَ كم سكِروا
فقُلْ لِمَن يُكثر الظنونَ بنا
ما كان إلاّ الحديثُ والنظرُ(٨١)

سِمةُ العفَّة في الحب الرومنسي، عامَّةٌ لدى جميع الشعراء الرومنسيين وما عبَّر عنه أبو ماضي في الأبيات الثلاثة الأخيرة. يصح إطلاقُه على شعراء المرحلة المدروسة بدون تردد، لأن واحداً منهم لم يجنح إلى تبذُّلٍ في العلاقة مع المرأة، ولا إلى تصريح بفحش القول، وتفاصيل اللقيا. كانوا يلهثون وراء إرواء ظمأ روحي عاطفي، لا جسدي غريزي. فهم أبعد ما يكون عن الغريزة، وأقرب ما يكون إلى عناق الأشعة والنجوم، نزلاً حتى طيور الأيك، والفراشات، والأطفال.. وهذه المشاعر مدارُ شعرهم وغنائهم، وتحقيق وجودهم في عالمٍ يلفُّه الصراع لأجل المادة والنزوات الآنية.

على هذا النحو خطَّت يراعةُ الياس أبي شبكة مواجد حبه المتضوِّع في الأرجاء، يبوحُ به، كأنما نطق الدرُّ في الأصداف، أو: صَعَدت صلاةٌ إلى بارئها:

أُحِبُّك بي فعرقُك صار عرقي
وما لقذىً بعرقينا دبيبُ
فنحن إذا التقى صدرٌ وصدرٌ
لنا، فكما التقى كوبٌ وكوبُ
وإن مُزجت بنا خمرٌ وخمرٌ
تمازجَ في الندى نَسَمٌ وطيبُ
أرى أدبي بعينك حين يهوي
على فمك الأديب فمي الأديبُ

بـنـا نـارٌ ولـيـس بـنـا هـشـيـمٌ

وعـاصـفـةٌ، وليس لنا هُبـوبُ[٨٢]

الكلام على (النار والعاصفة) ههنا، ما هو إلا ترجمة صادقة للحب الهادر في الأعماق، المحترق كأعواد البخور.

ونفيُ (الهشيم والهبوب) رمز شعريٌّ للطف الهوى الداخلي وقوة سرَيانه، من غير تحطيم أو تهشيم. فالهشيمُ المحترقُ يُخلِّف رماداً سرعان ما تذروه الرياح. والهبوبُ يُخلِّف حطاماً وأشلاءً تدلُّ على قوة المأساة.

وكأنما نظر الشاعر الى الآية الكريمة: ﴿يَكادُ زيتُها يُضيء ولو لم تمسَسهُ نارٌ نورٌ على نورٍ..﴾[٨٣] أو كأنه أراد أن يقول: لقد أحببنا وعشقنا بصمتٍ وإخلاصٍ من غير جلبة ولا ضوضاء، ولا هتكنا حرماتٍ أو قيماً، ولا تناولتنا الألسنة.. ذلك هو موقف صلاح لبكي، ومفهومه القائل:

أنا قلبٌ يُعطي وهُمْ جَسَدٌ يُعطي

لـهـمْ شـهـوةٌ ولـي أحـلامُ[٨٤]

ومثله أيضا موقف عمر أبي ريشة، في قوله:

فـتـعـالي نَلتمسْ دنيـا من الحُـ

ـبِّ لم يبلغ سُـرى الوهم مَـداها

كـمـلاكينِ إذا مـا التـقـيـا

مـا تَعـدَّت ثورةُ الشـوق الشِّـفاها

فـنَـعُـبُّ الـكـأسَ رَيَّـا بـالمُـنـى

ونُبَـقِّي في فم الطهـر شـذاها[٨٥]

إن قُبلة العاشق الرومنطيقي مَطهر للحبيبين، ومَنفَذٌ لعالمٍ قدسي لا يستشعره المرء إلا في محاريب التعبُّد.

٦ - القصص الشعري

القصة الشعرية، موضوعٌ ألمَّ به الشعراء الرومنسيون، إلماماً، ولم يتفنَّنوا فيه، منصرفين الى شرح لواعجهم، وترجمة خواطرهم، شاكين ثائرين، باكين نائحين على تقلبات الأيام وصروف الليالي، غير عابئين بدقائق الحياة وصنوف الأحداث، تاركين ذلك للكتابة النثرية التي احتلَّت الرواية فيها الحيِّز الأوفر والشكل الأنسب.

ولكن بعض الشعراء انفسح له الشعر ليضمنه وقائع حُبيَّةً تصدعت لها النفس كمداً وحزناً، ففاضت القريحة عن قصائد أو قصص شعرية مُسوَّقة كحال **ايليا أبي ماضي** في بعض قصائده، ومنها: «العاشق المخدوع» التي تقص حكاية فتاة في الخامسة عشرة شاهدها الشاعر وهي بصحبة فتى أجنبي يطوِّقها ثم يخبر الشاعر أن الحبيبين قد خُطبا ثم تزوجا؛ وكان الحب قد استقر بقلب الشاعر حيال الفتاة التي وجد أنه أصلح لها من الفتى الأجنبي.. وقد صحَّ إحساسه فقد وجد الفتاة بعد ذلك واقفة على أحد الأرصفة، شاردة اللب، دامعة العينين فعلم أن زوجها الفتى قد توفي، فسُرَّ، لأنه كا يمنِّي النفس بموته ذات يوم. وها هو اليوم قد حان، فاقترب من الفتاة وأسرَّ لها بهواه، وتزوجا، وفوجئ بعد شهر من زواجه بشَيب مباغت يغزو شعره فأدرك أن الحياة معها ماضية إلى ما لا تحمد عقباه، وعوضاً من حسد الفتى على صحبته لفتاته، أضحى يحسده وهو في قبره:

يا طالما قد كنتُ أحسدُهُ
واليوم أحسدُهُ على القبر[٨٦]

انساقَ أبو ماضي وراء قصته بقدرٍ ملحوظ من السرد والافضاء، غير آبهٍ بالوزن والقافية؛ همُّه التسري الذاتي، والعزاء الفني الذي يُعدُّ في نظر النقاد، الزاد الأكبر في عملية الخلق الفني.

كلُّ ما في هذه القصيدة، يشير إلى طابعها القصصي المحبوك وفقاً لخطوط القصِّ الكبرى القائمة على الإطارين الزمني والمكاني، وعقدة القصة، ونهايتها وما يستتبع ذلك من سرد وقص ووصف وشروح وحلول داخلية.

شـــــاهدتُهـــــا يومـــــاً وقـــــد جلست
فـــي الـــروض بـــين المـــاء والـــزهـــر
ويـدُ الفـــــتى «هنري» تُطوِّقُـــــهـــــا
فـحـــســـدتُ ذاكَ الطوقَ في الخـــصـــر(٨٧)

على الرغم من صغر المساحة الشعرية لهذه القصة (ثلاثة وثمانون بيتاً) إلا أنها قد حققت معظم عناصر السرد والتشويق والترقب. ولو أتيح للشاعر انْ ينثرها، لاستغرق منه ذلك أضعاف حجم القصيدة، لأن لغة الشعر موحية، مكثفة، موجزة، لا شأن لها بالدقائق والجزئيات وسائر الأوصاف المروية في القصص والحكايات.(٨٨)

وهناك أسلوب آخر من القص الشعري، وُفِّق إليه صاحب «أفاعي الفردوس» عنيتُ الدراما الشعرية التي تقع في منتصف الطريق بين الرواية والمسرحية. والمتمثلة بمطولته الشعرية التي ظهرت في المرحلة الأخيرة من حياته : «إلى الأبد».

تشيع في معظم مقاطع هذه الدراما - الديوان أجواءٌ عابقة بنزعة رومنسية شديدة نحو حياة لا يحياها إلا أبطال الروايات الكبرى.. نزعةٌ إلى أن يكون الشاعر واحداً من هؤلاء الأبطال، كڤارتر في رواية جوته «ڤارتر - Wertlher» ورفائيل في رواية لامرتين «رفائيل» وپول في رواية برناردين دوسان پيير «پول وڤرجيني» وغيرها من روايات الحب الرومنسي الكبرى، في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

وقد تَمثَّل - في المقطع الثاني، من القسم الثالث من الديوان - ببطلي الدراما الشعرية الغنائية (تريستان وإيزوليد) التي وضعها وأداها الموسيقي الألماني الشهير ريتشارد ڤاچنر مابين عامي ١٨٥٧ و ١٨٥٩.

ولو أطلق أبو شبكة لخياله العنان، لتمثَّل بأبطال آخرين، من المؤكد أنه تأثر بهم أيّما تأثر، وهو يقرأ الروايات والمسرحيات الغربية، فاندفع يكتب عنهم أو يترجم الأعمال التي تضمُّهم.. ولم يلبث أن عاش الحياة نفسها التي عاشوها، وتعرَّض لمصير وقدرٍ مشابهين، انتهاءً بالموت المبكر.

هذا الشعر القصصي الدرامي، مثّل السبيل الأنجع لمداواة ذاتية من واقع مادي واجتماعي خانق؛ فما إن سنحت له الحياةُ برشفةِ حبٍّ عارم وأنعم عليه القدر بامرأة ملائكية الروح والخُلق والسلوك، شقيقة لروحه، نجيّةٍ لجراحه..، حتى أسرج قلمه ووجدانه، لطوافٍ شبه مسرحي، حدوده منزلٌ وحجرةُ جلوسٍ، وبضعة أعوام، سطر فيه خلاصة الأحاديث والأحلام، وأفرغ أضعاف ما رشف من رضاب الليالي وشهدها العابق بأطايب الروح وشذا الضلوع والمهج المتعانقة.

تساقيا كؤوس الهوى مثل ما تساقى به تريستان وإيزوليد، وفارتر وشرلوت، ورفاييل وجوليا، وبول وفرجيني.. مع فارق واحدٍ هو مأساوية النهايات في معظم الروايات المشار اليها، بموت أحد البطلين مرضاً أو انتحاراً، وانعدامُ ذلك في مغناة أبي شبكة هذه. لان شاعرنا يتحدث عن ليالٍ حقيقية ومسامراتٍ عاطفية مشبوبة، وأحلام تخرج من دائرة الحوار إلى نداءاتٍ خفية تتردد بين جدران القلبين الوالهين، الساجدين في محراب الحب على أنعم حال وأروع وصال.

وميزة هذه المقاطع – الأناشيد، أو القصائد، شيوعُ البهجة فيها، على غير ما عهدناه في شعر أبي شبكة، وغيره من الشعراء الرومنسيين.

ونُرجع سبب هذه البهجة الى النفحة الإيمانية السماوية التي أحاطت بأجواء الكتابة، ومهدت لها «بصلاة» جعلها الشاعر فاتحة الديوان – الدراما، بمنزلة البسملة في بداية كل نص أو خطاب ديني، مستعيناً بالعزة الالهية أن تصون له حبيبته، وتمنحه العزاء الداخلي، والرضى النفسي، تعويضاً على شقاء طويل.

قَــوِّني يا مُــقَــسِّمَ الأعــبــاءِ
وأَعنِّي على احــتــمــال شــقــائي
أنا يا ربِّ في يديكَ، فــصُنْهــا
فــاتــكالي عليكَ كلُّ عــزائي

واللافتُ هنا، أن صوت الحبيبة هو الذي ختم القصائد بأدعية ورجواتٍ ربانية في بقاء هذا الحب واستمرار نعيمه، لأنه مبارك من السماء التي تأبى أن ينهار شيء مما بنته:

إن بيـــتــاً على الجـــمـــال بَنيناهُ
لَتَــأبى الســمــاءُ أن ينـهــارا
يا حـبـيـبي، كـمـا حـيـيتُ سـأحـيـا
إنّ بي من نعــيــمك اســتــمــرارا[٨٩]

وهذا جوابٌ أو صدى الأدعية التي صَعَّدها الشاعر في مستهل الديوان، كما ألمحنا.

٧ - اللغة الشعرية وأبعاد التجارب

هناك مسألتان ينبغي التطرق إليهما، في الكلام على اللغة الشعرية:

أولهما: المادة اللغوية وتراكيبها.

ثانيهما: النسيج اللغوي والصورة الشعرية.

وما تبقى أمور تفصيلية جانبية ترد بصورة أو بأخرى في أثناء الكلام على الوجهين الرئيسيين.

أ - المادة اللغوية

لما كانت أهواء الشعراء وتجاريبهم الشعورية، مرتبطة بأزمنة السخونة والقلق العارم، فإن المراحل الشبابية الأولى هي الأكثر تجاوباً وتفاعلاً مع النزعات الرومنسية التي اجتاحت شعراء الشام مابين الحربين.

فكانت البواكير، وكانت الطراوة؛ وكان لا بد من شيوع نسبة كبيرة من التعثُّر اللغوي في استعمال الألفاظ والتراكيب وصيغ المجاز والبديع، فيما عدا بعض الاستثناءات التي خرج فيها أصحابها عن هذه القاعدة وقدموا نتاجاً شعرياً سليماً.

كما هي الحال مع ميخائيل نعيمة الذي صاغ قصائده الأولى المنشورة، وهي في معظمها رومنسية، بقدرٍ موزون من الموضوعية والتفكير الواعي في تأليف الجملة الشعرية، وتدبيج رؤاه وتطلعاته في الحياة.

كل شيء في موضعه، لا لبس فيه ولا تعقيد، ولا اجتهاد في التفسير، أو غلو في التحليل.

إيه نفسي! أنتِ لحنٌ فيَّ قَدْ رَنَّ صداه
وقّعتكِ يدُ فنّانٍ خفيٍّ لا أراه
أنتِ ريحٌ ونسيمٌ، أنتِ موجٌ، أنت بحرٌ
أنتِ برقٌ، أنت رعدٌ، أنت ليلٌ، أنتِ فجرٌ
أنت فيضٌ من إله!(٩٠)

ومن التجارب الشعرية الغضة التي ركَّ فيها الشعر، تجربة صلاح لبكي في «أرجوحة القمر» التي أوحت لنا في بدايات قصائدها شعوراً بأن صاحبها كان لايزال يعزف على آلة واحدة من وترٍ أو وترين، ولم يصل به الأمر الى عزف متداخل الأصوات والألحان.

وكان لايزال في بعض قصائده «كأحلام المساء» متأثراً بأبي ماضي، ولا سيما الأماسي والأصائل كقوله:

أيُّ حلم يمرُّ في مُقْلَتْيك
عندما يبسط المساء جناحه
ساكباً نفسه على راحتيك
مُلقياً فوق منكبيك وشاحَه!(٩١)

وفي قصيدة «الربيع» يقع صلاح لبكي في اضطراب التركيب. وشيء من السطحية والركاكة والحشو:

يا لها من ساعة غبَّ الغروب
ساعة للذكرى والذكرى هبوب

[ونعتقد بوجود خطأ مطبعي، فالسياق الصحيح هو: ساعة الذكرى وللذكرى هبوب]

حينما تعلو أناشيد الطيوب
فيبيتُ الجوُّ منها طيِّبا

خَــــفًـــفي يا زهر من احـــراجـــهـــا
أو تري في الأرض منهـــا مـــوكـــبـــا
مـــا لعـــيني لا ترى غـــيـــر الجـــمـــال
في اتضـــاع الســـهل في شمِّ الجـــبـــال[٩٣]

وفي قصيدة «الليل» أطول قصائد المجموعة، عناوينُ موحية، ومطالع واعدة، لكن الأبيات فيما بعد، متهافتة الأثر، لا تكاد تحمل غير المعاني والمشاعر المصطنعة الواحد تلو الآخر، فيما عدا شذرات من صيغ وصور معبِّرة خرجت شريدة مستوحدة.

أيُّ ربٍّ يـــا لـــيـــل أنـــت رئـــيـــف
بتـــجـــني الورى ورجس العـــبـــاد

لم نفهم معنى البيت، ولا سُغنا قراءته أو كتابته.

تُملك الغـــمـــر والتـــراب كـــمـــا يملك
قلبُ العـــــذراء حلم عــــادِ

عجز البيت مختل الوزن...

ويفـــيض الجـــمـــال منك فـــلا يبـــقى
قـــبـــيح في الكون ألف حـــدادِ

بيت قبيح المعنى والصورة.. غامض.

تَرَها والخـــشـــوعُ هدهد عِطْفـــيـــهـــا
تهـــادت بالإثـــمـــد المتـــهـــادي

الحشو النابي، في العجز.

فـــشِـــفـــاه الورود فـــوحُ بخـــور
مـــرسل في مـــجـــاهل الأبعـــادِ

لم نَسُغ إضافة (المجاهل) الى (الأبعاد) ولم نفهم معنىً لجمال هذه الاضافة.

حـــمّلوهن فـــوق مـــتّـــسـع الأنفس
طهـــراً وتلكم الأجـــســـادِ

عطف مختل ما بين «طهرا» و «تلكم الأجساد».

فـــإذا أنت واحـــد أروع الـوحـــشـــة

تـســـمـــو الـى ذرى الأجـــســـاد[٩٤]

شـواهد لابد من ذكرها لكي لا يكون الرأي عـامـاً، لم نُرد من ورائهـا الإقـلال من شاعرية ابن «بعبدات» وأصالة تجربته، بل لتأكيد طراوة التجارب الأولى وعثرات التركيب.

ومن قصائد المجموعة الأولى التي لم تنعم بالوهج الشعري وعمق التجربة كل من «الصدى» /ص٥٦، «ظلمتُك» /ص٦٣، «هدوء» /ص٦٥، التي تفاوتت ما بين الهبـوط الفني، والتقريرية، والنظم المبكر.

من الشـعراء الذين اجتاحـتهم النزعات الرومنسيـة المبكرة، وصَبَغت تجـاربهم الشعرية الأولى بشيء من التعثر والسطحية، فدوى طوقان؛ نستدلُّ على ذلك بقصيدة طويلة لها بعنوان «نار ونار» التي حفلت بالتواءات التعبير، وسقطات التركيب وهبوط الوهج الفني، إلى حدود غير مقبولة.

ونبدأ من المطلع:

بـجـــســـمـيَ قَـــفْـــقَـــفَـــةٌ وانـخـــدالْ

فـــيـــا نـار زيدي لظىً واشـــتـــعـــالْ

ومُـــــرَّي بـجـــــوِّي دَفـيءَ الجـنـاح

فلِلبَـــردْ عـــربـدةٌ واجـــتـــيـــاحْ

أمـــا تـســـمـــعين احـــتـــدام النضـــالْ

نـضـــالِ العـــواصف فـــوق الجـــبـــالْ

وأنـتِ اعـــصـــفي، واملـئي ليلـتي

بـدفءٍ يُهــــدِّئُ مـن رعـــدتي[٩٥]

فقد عطفت، في البيت الأول، لفظة هابطة معتلة (انخذال) على لفظة معبرة موحية (قفقفة)، واستعملت عبارة هجينة في صدر البيت الثاني، لا حرارة فيها.

وأردفت ، في المقطع الثاني، أفكاراً وصوراً خامدة المعنى، مقطعة الأوصال، تضعها الشاعرة جنباً إلى جنب، من غير ائتلاف أو انصهار، أحسنُ ما يقال فيها:

انها نظم عروضي سليم الوقع الصوتي، ولا شيء يوحي أو يثير ويُعجب.

ثبي وازفري، نَضنِضي والهبي

بلى، هكذا، هكذا، واسربي

بروحك في عزلتي الهامدةْ

وفي قلب جدرانها الباردةْ

بلى، هكذا عانقي ذاتيَةْ

بموجة أنفاسك الدافيه(٩٦)

ألفاظ عربية سليمة المعنى، لكنها لم تُسبَك في سياقٍ شعري موحٍ.

إنها أدواتُ ترجمة وتوضيح، لا تصوير شاعري.

تراكيب باهتة الأثر، واهية الصياغة؛ جَرسُها الصوتي غير منسجم مع معانيها المجازية، وسبب ذلك كله: سطحية التجربة الشعورية، وبرودةُ المعاناة، وطراوة عود الشاعرة في مضمار التأليف الواثق. عوامل كثيرة تتدخل في عملية البناء الشعري وتراكيبه، كل واحد له أثره وفعله وصداه، في الجودة والركاكة، العمق والسطحية، السمو والابتذال، التأثير والنفاذ، أو اللامبالاة.

وفي القصيدة، ألفاظ مستحدثة لا أصل لها كـ «انذهال» و «انقذفت» /ص٩٦و ٩٧ وحشد كثير: «**وقد شبَّ في ثورة والتهب**»/ص٩٦.

قد ارتدَّ في اللهب المُستعِرْ»

«وأسأل نفسيَ: اين يغيبُ شرار اللهيب» ص٩٧

ومن لهب! أُوارُ شعور وإحساسيَه»/ص ٩٨

وتكرار مفردات «النار» ومشتقاتها ورَوادفها بما يجعل القصيدة موقد ألفاظ من حطب واحد لا وهج فيه ولا حرارة، رغم اشتعاله في الأعماق! فقد خمد فيها الوقع النفسي ونفد تأثيره منذ السطور الأولى.

«وتَعكسُ وهجاً على فعلتَيْه

وتلفَحُ لفحاً على شفَتَيْه» /ص ٩٩

تقفيتان ثقيلتان لم تُراع فيهما السلاسة الإيقاعية المتَّسقة في المقطع الشعري، الذي جرت فيه القافية على شيء من الانسياب الهادئ: «العاتيه» - «خَلجاتيه».. فاكتفت الشاعرة من التقفية بالرويّ الواحد المُقحَم على القافية إقحاماً خالياً من أي أثر جمالي صوتي.

وتختم الشاعرة قصيدتها بتقليد ساذج لمنحى أبي شبكة في قصيدته: «الشمعة المحتضرة»، من خلال مقارنة بين نار وَجدها وشعورها، الخامدة شيئاً، على مر السنين، وانطفاء شمعة أبي شبكة الفني المثير.

أتَخـــمـــدُ مـــثلُكِ نـارُ شـــعـــوري

غـــداً، وتؤول لـهـــذا المصـــيـــر؟

أيـغـــــشى أُواري رمـــــادُ الـسـنـين

أيهـمـد قلبي كـمـا تَهـمـدين؟/ ص ٩٩

ب - الصورة الشعرية ومعالم الابداع

بدت على القصائد الرومنسية المبكرة مَسَحات تقليدية في استخدام الاصباغ البيانية والمجازية، ولا سيما التشبيه الذي لم يخرج في بعض الأحيان على المنحى التقليدي الموروث كقول ايليا أبي ماضي، متغزلاً:

كـالغُـصنِ قـامـتُـهـا إذا الغُـصن انثنى

وجـبـينهـا يحكي الصبـاحَ اذا انجلى

وقـفت تُحـيط بهـا الزهورُ كـأنهـا

قـمـرٌ تُحـيط به الكواكبُ في الفـضـا

ثم يختم قصيدته بتشبيهين بليغين، في تركيب ركيكٍ بسبب الحشو:

قـمـران ضـمَّـهـمـا التـرابُ ومـا عـرفـ

ـتُ سـواهمـا قـمَـرين ضـمَّـهـمـا الثرى[٩٧]

ومثل قوله:

أقـــــــاحٌ ذاك أم شَـــنَـــبُ
وريـــقٌ ذاكَ أم ضَـــــــــرَبُ
ووجـــــــهٌ ذاكَ أم قـــــمـــــر
وخـــــــــدٌّ ذاك أم ذهـــبُ[٩٨]

تشابيه معادة ومكرورة في معظم القصائد الغزلية القديمة، لم يعد يقبلها الذوق الشعري، من الشاعر الحديث الذي أوتي من عمق الثقافة والتحضر ما يستحثُّه على التجديد والإضافة.. كما ترى في عدد من قصائد أبي شبكة الذي شعت فيها قشعريرة الإلهام، فأطلع قصائد موحية على قدر كبير من الغِنى والنضج الفنيين.. تأمل هاتين الكنايتين اللطيفتين وهو يصف الحُسن ويتغزل:

وإن نظرتْ مـــا أبلغَ الشِّـــعــرَ صـــامـــتـــاً
وإن نطقتْ مـــا أعـــذبَ الشِّـــعـــر إن نطقْ

وتأمل التصوير الرومنسي والخيال المتحرك، في قوله:

أيا قُـــبلةً مـــرَّت على ضـــفَّـــتَيْ فـــمي
كطيف حـــبـــيبٍ مـــرَّ في الحلْم وانطلقْ
فـــأجـــرت به نـهـــراً من الحب والجـــوى
تـدفـق نـاراً فـي عـــــروقـي إلـى الـرَّمَـقْ
فـــآمِنْ بـهـــا، آمِنْ بما في عـــيـــونهـــا
ألم ترهـا أرغى بـهـــا المـاءُ واحـــتـــرقْ
ويـا بـصـــري جِـــدْ مـــرَّةً عن طريقـــهـــا
كـــانـك ممدودٌ بـخـــيـطٍ من الـقَلَـقْ[٩٩]

لا تعليق لدينا، لأن الشعر ينطق بذاته، لانحتاج معه إلا الى التأمل والتذوق.

ولو مضينا قدما في قصائد أبي شبكة، طالعتنا قصائد متفوقة على ذاتها: سلاسة وصوراً لطيفة متحركة متجاوبة مع بعضها البعض في تحقيق الغرض البلاغي الإبداعي الذي يتوخاه الشاعر منها - من هذه القصائد:

«العذاب الحي»[١٠٠] ذات الخفة العروضية الرشيقة، حيث اعتمد فيها (منهوك الرجز) الذي أخلص له الشاعر، فلم يخلُّ ولم يُعقِّد ولم يتكلف، وإن لم يُبدع كثيراً في تصاويره. «ليل الصيف»[١٠١] التي نهج فيها الشاعر نهجاً عروضياً لافتاً، إذ جمع (المجتث) إلى (منهوك الرجز) من غير خلل أو ضعف، مؤكداً غنائية القصيدة الرومنسية شكلاً ونغماً، وتأليفاً.. وهكذا في معظم قصائده بعامة، و «نداء القلب» بخاصة، وهي المجموعة التي استحوذت على إعجاب النقاد فقال فيها **رزوق فرح رزوق** مُثنياً ومُطرياً:

«في هذه المجموعة الشعرية يصل الشاعر من اللغة الى سامي منزلتها، فإذا بشعره كلام يتخيَّر فيه اللفظُ جاره، وتجري العبارة فيه سلسةً منتظمة الخطى وقد ضاء فيها المعنى واتضحت الصورة... ثم كيف لا ترقُّ وتصفو وهي الآن نداءُ قلب أدركته بعد عذاب نعمة الحب السعيد، فطربَ بعد اكتئاب، وصحا بعد وجوم[١٠٢]

****

خامسا - خصوصيات الشعراء الرومنسيين:

لا يسع الدارس لشريحة من الشعراء تباعدت بينهم الأمكنة واختلفت الأذواق والمشارب، وتفاوتت النظرة والأداء.. إلا الوقوف قليلا أمام النقاط والعلامات التي تميِّز واحداً عن آخر وتشركه معه في ناحية او اخرى.

لقد تجمعت لدينا ملاحظات كثيرة لكل الشعراء تقتضي النظر إليها بكثير من العناية، لأنها تشكل دراسةً مكمِّلة لما قمنا به في فصول هذا البحث وفقراته.. ولكن المجال لا يسمح بإثباتها ههنا، في نطاق دورةٍ حوارية غرضُها التكريم وإلقاء الأضواء.. لذلك سنكتفي بالعناوين البارزة، لكل شاعر مع بعض التفصيل الجزئي، مُرجئين التوسع إلى أجل آخر.

● **جبران خليل جبران**

انْمازَ جبران في قصائده التي تناولها البحث، بالنفس الحكمي التعليمي المرافق لكثير من مقاطعه الشعرية وتعابيره الفنية.. بحيث لا نكاد نقرأ قصيدةً أو نصاً إلا مضمخا بعبير الحكمة والخاطرة.

أضف إلى ذلك، المنحى الرمزي الذي يختلط بمداد الرومنطيقية اختلاطا يُغني النصَّ الشعري ويرفعه الى التذوق الروحي الشفاف، وهي ميزة قلّما توافرت لغيره من شعراء مرحلته.

لم ينكفئ جبران عن المجتمع، ولا جنح حياله، إلى الاعتدال في الحياة والتقاليد، بل اتخذ جانب الثورة والرفض. فلقيَ الصدود واللا مبالاة، فمضى الى معتزله يضخُّ منه أفكاره وآراءه ومواقفه من كل ما يجري، ولكن بلغة مشحونة بالكآبة مسربلة بالتأمل(١٠٣) والنظرات البعيدة التي لا تستقر إلاَّ في ما وراء الحدود.

● **ميخائيل نعيمة**

لا يكاد يختلف نعيمة عن جبران – في نطاق الشعر والقصيدة الرومنسية – إلا في النزعة الفلسفية ذات البعد الصوفي، مضافاً إليها النظرة الداكنة الى الأشياء..

نتبين ذلك في ثنايا القصائد، وبخاصة قصيدة: «صرفتُ حبيبتي عني» التي لخص فيها نعيمة مفاهيمه للحب والمرأة واللذات الحسية، وحب الذات.. وانتهى الى: عشق الروح والانعتاق الحقيقي من كل معوقات المادة.. فكانت هذه القصيدة، عنواناً لرومنطيقية الحب السرمدي، المتجلبب بغلالة من الوجد الصوفي، استخدمه الشاعر في اطار فلسفي رمزي شبه تجريدي[١٠٤].

● ايليا أبو ماضي

بدأ أبو ماضي تجاربه الشعرية تقليدياً في ألفاظه، وتشابيهه ومجازاته وأنماط نظمه.ثم تدرج الى الإبداع[١٠٥].

وقف جبران أمام شعر أبي ماضي فوجده رمزياً «يصعد في شعره الى الملأ الأعلى، ولكن على سلَّم أقوى وأبقى من الجبال - يتمسك بحبال الفكر ويملأ كأسه من عصير أرقّ من ندى الفجر، يملأها من خمرة الخيال، والخيال هو الحادي الذي يسير أمام مواكب الحياة نحو الحق والروح.

في ديوان أبي ماضي سلالم بين المنظور وغير المنظور، وحبالٌ تربط مظاهر الحياة بخفاياها، وكؤوس مملوءة بتلك الخمرة التي إن لم ترشفها تظلّ ظمآن حتى تملّ الآلهةُ البشر فتغمرهم ثانية بالطوفان»[١٠٦].

ولعل قصيدة «الطلاسم» تصلح أكثر من غيرها، لرسم الخطوط العريضة لرومنسية القصيدة (الماضوية) التي توهجت بالنفس الملحمي، لكنه من ملحمة الذات في صراعها التأملي مع عناصر الوجود وذرّات كيانه الصغيرة. كل ما فيها يثير الدهشة والاعتبار.

وتمثل «الطين» القصيدة التأملية التوأم لقصيدة «الطلاسم»؛ كلاهما، ومعهما رهط كثير من قصائد الشاعر، تبحث عن مصير الإنسان وبداياته السحيقة الغور.

استطاع ايليا أبو ماضي، بفضل رهافة فكرية خارقة وحسٍ رومنسي متغلغل في أعماقه أن يمزج بين الذات ومرآتها، والطبيعة وانعكاساتها على الاثنتين، بلغ معها

أبو ماضي عرش التجلي والانكشاف.. وخاصة في قصيدة «المساء».. التي قلب فيها الصورة المكتئبة الشائعة بين شعراء الرومنطيقية.. إلى صورة الحياة المتجددة، الفائضة بالبشر والحياة.

● الياس أبو شبكة

تأثر أبو شبكة بآراء نقاد المذاهب الأدبية، فرفض معظم مقولاتهم، ودعا إلى وحدة المذاهب والاتجاهات، فيما عدا النزعات الفردية الطاغية. فالمدارس الأدبيةُ لديه سجونٌ وقيود، ولا سبيل الى قولبة الشعراء الكبار.. فمرجعُهم الأول والينبوع، هما: الطبيعة والحياة.

ويمكن تلخيص الطوابع الرومنسية العامة في قصائد أبي شبكة، بما يلي:

١ – شفافيةٌ وسعيٌ حثيث الى الجمال السامي.
٢ – نزعة انسانية ريفية، متدثرة بحرية الحركة والتعبير واختيار الموسيقى الشعرية الملائمة.
٣ – رومنسية تعليمية نقدية في بعض القصائد.
٤ – تصوير شاعريٌّ، تسمو معه العلاقة العاطفية بين الشاعر والمرأة إلى مدارج العفّة والهيام الروحي.
٥ – سلاسةٌ لغوية وإيقاعات عذبة وأنغام متماوجة.
٦ – ذات غارقة في الحب مكتوية بلظاه حتى التلاشي. ولم يكن صلاح لبكي مُغالياً حينما لم ير في كل شعر أبي شبكة «غير حكاية قلب» هو قلبه، وغير عرضٍ مسهب لأحاسيسه: لحبِّه وألمه وبؤسه وشقائه وسعادته.. عبثاً نبحث في هذه الآثار عن غير الياس أبي شبكة، وعن غير حبيباته وتجاربه»(١٠٧).

● الأخطل الصغير

أية الخصائص في قصيدة الأخطل، شعرية الغناء والشدو في عدد كبير من قصائده، فاق بها شعراء المرحلة، فكانت لنا بفضله ثروة غنائية شدا بها كبار فناني

الطرب العربي في العصر الحديث، وهم: سيد الموسيقى العربية **محمد عبدالوهاب** في ثلاث قصائد، هي خمرة الغناء والأداء والإثارة، **وفيروز** في أربع قصائد أو أغنيات، كما المشاعل فوق بيادر الحصاد، **وفريد الأطرش**، **وأسمهان**، لكل منهما أغنية غاية في السمو التعبيري.

لم ينظم الأخطل قصائد غنائية، بقدر ما وقع سوناتات معزوفة على آلتي المرأة والطبيعة، تُصاحبها آلة في الحب المندلع بين أروقة الأفئدة، وشعاب النفس الصابية الى الجمال، صبا المتعبد في محرابه.

● صلاح لبكي

صلاح لبكي أكثر شفافيةً، في رومنسيته من **أبي شبكة** **وأبي ماضي**، فله من هفهفة يراعه وتؤدة خطواته في دروب الشعر، ما يجعله نسيج وحده في ميدان الكتابة الأدبية.

وقد امتازت قصيدته الرومنسية بصفاتٍ، قد تصح لغيره، ولكن بقيود وحدود، أما هو فنراه أبداً دافئاً، هامساً، يتسلّق أعمدة الضباب خفقةً خفقةً، وطبقةً طبقةً من غير أن يعيا أو تشحب قسماتُ وجهه. لا تكاد تخرج الكلماتُ من جلبابها لأنها منطوية المعنى على ذاتها.

قصائده في معظم دواوينه – فيما عدا «سأم» – تقاسيمُ على الماء، إن لم تُحدث دوياً في الأفق، فهي باقية على أديم السمع تشنفه وتطهر النفس من زبد المنابر وجَعجاعها، وتُضفي عليها السكينة والحبور.

إنها تنمو – كما يقول **سعيد عقل** – كالبنفسج والبيلسان، وخواطره، لم تُعالَج بإزميل، ولا تركز نهائياً إلا بعد أن تقوّل الأفق المنحني عليها في ذهول «لَلْجَمالُ بدونها غيرُ جَمال»[١٠٨].

● عمر أبو ريشة

ليس من السهولة عدُّ عمر أبي ريشة في عداد الشعراء الرومنسيين، لأنه أحد ممثلي الاتباعية الجديدة في الشعر العربي الحديث، التي وضع أسسها وروّضها أميرُ

الشعراء **أحمد شوقي**. ولكنه، ككل شاعر له قلب وله ميول، لا بد أن يترجمها في حقبة من العمر المؤاتي.. والقصائد التي تمثّلنا بها تعود بمعظمها إلى مرحلة الشباب والفتوة المتوقدة.

ومما طبعت به قصائده هذه، قوةُ البيان الشعري وأصالة التجربة الشعرية، وابتعادها عن أساليب الأقدمين.. كأنما أَراد أن يقول لمعاصريه: لا أريد أن أكون ظلاً لأحد أو أسيراً لتقليد شعري معين!

وهو كذلك.. شاعر معتدٌ بشاعريته، وما رشح من قصائده الرومنسية، يسمحُ لنا بِوضْعها الى جانب قصائد الاتباعيين الكبار، أمثال **بدوي الجبل والبزم والزركلي، وخليل مطران** الذي لم يرد له ذكر بين شعراء الشام، لأنه قضى جلَّ زمانه في مصر ومات فيها، فبقي خارج سربه، وهو لبناني الهوية والنشأة.

إن قصائد هؤلاء، رغم انتماء أصحابها إلى الاتباعية الجديدة، قد رَفَدت الرومنطيقية بمداد إنساني ثرٍّ لا يقلُّ أثراً عن الروافد الأخرى، عنينا بذلك الرافد الحضاري الكوني ينتشرُ أرجُه وصداه في سمع الزمان، من خلال قوله، ممجداً أحد أبطال التاريخ العربي الإسلامي:

لا تنامي يا روايات الزمانِ
فهو لولاك موجةُ من دخانِ
تتوالى عصورُهُ وبها منكِ
ظلالٌ طريَّةُ الألوان
أسمعيني حفيفَ أجنحةِ الإلهام
من أُفقك القصيِّ الداني
وانثري حوليَ الأساطير فالُروحُ
على شبه غَصَّةِ الظمآنِ
راويات الزمان هل شعَرَ الرَّمل
بنفْض الغبار عن أرداني
وهبوبِ الأجيال في يقظة الذكرى
وتهويمة الطيوف الرُّواني

وانفـــــلاتـي من الـغـــــيـــــوب باقـــــدا
م غـــــريبٍ نائي الحـــــمى حـــــيـــــران[١٠٩]

لعلّنا، بهذه الأبيات قد شرحنا ماقصدناه بالرومنسية الحضارية، وأثَرْنا ما كان للتاريخ العربي ورجالاته وشعرائه من آثار مباشرة في إغناء المد الرومنسي في القصيدة الشامية المدروسة.

● **أنور العطار**

جملة خصائص، تتمتع بها قصيدة العطار، نعددها كما يلي:

١ - موضوعية الطرح والوصف، بحيث يتضاءل الحضور الذاتي، ويغلب التلوينُ الطبيعي.

٢ - شمولية الوصف الطبيعي لقصائد المكان، «كالغوطة» و «دمَّر» و «بردى» و «لبنان» و «الصحراء» و «دجلة» وهي موضوعات حميمة الأثر في النفس، غنيّة المشاعر والصور!

٣ - خصيصةٌ لافتة تتعلق بالعروض الشعري، وهي وقف قصائده - ما عدا واحدة أو اثنتين - على بحر الخفيف، فهل هو سليقة لم يستطع تغييرها وتجديدها، أم نغمٌ لا يبرح ذائقته الشعرية؟.

٤ - ونُلخِّص طوابع أنور العطار بما قدَّم به سامي الكيالي، حديثه عنه، وبما ختمه، ونرى أنه شديد الانطباق عليه ويُغني الدارس عن كثير من التفاصيل:

«أنور العطار شاعر رومانطيقي، جزل الأسلوب، أحبَّ جمال الطبيعة فاندمج بروائعها، وغنَّاها أعذبَ الشعر. وهو طويل النفس، يُعنى بالكلمة عنايته بالفكرة.. وقد تطغى عنايته بسحر الكلمة على جمال الفكرة، لذلك جاء شعره موسيقي الايقاع».

ثم ختم بقول صاحب «الرسالة» أحمد حسن الزيات، فيه:

«أدب العطار مثَلٌ صادق للأدب السوري الحديث؛ وأكثر الصفات البلاغية انطباقاً عليه: الجزالةُ والسلاسةُ والوضوح؛ فلم يخفَّ خفّةَ الأدب في مصر، ولم يمعْ

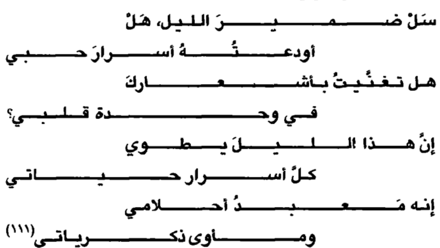
ميعةَ الأدب في لبنان، وإنما ظلَّ محافظاً كأهله يُسفرُ ولا يغيم، ويجُدِّد ولا يَشتَطُّ، ويستقيم ولا ينحرف»[110].

● فدوى طوقان

فدوى شاعرة مفرطة في إحساسها وقلقها الشعري، لدرجة التطرف والمغالاة. وتلك سمة رومنسية، من صميم السلوك الرومنسي وطباع أصحابه.

قصيدتها لا تفصح عن حبها الذي يُحرقها، فيُطوى بين الضلوع، كما بين السطور؛ وتلك أيضاً سمة أخرى لا تفارق الرومنسيين الذين يشدون على انفعالاتهم نحو الأعماق.. حتى تفيض العيونُ عن جمار القلب، وتختلج الشفاهُ بالسرّ اختلاجاً، لعله أبلغ من النطق المباشر والبوح السافر.

قصيدة الحب المكتوم، حتى على الليل البهيم الذي يلوذ به العاشق في أحلك أوقاته ويبثه كل أشواقه وأسراره:



سَلْ ضميرَ الليل، هَلْ
أودعتُهُ أسرارَ حبي
هل تغنَّيتُ بأشعارِكَ
في وحدة قلبي؟
إنَّ هذا الليلَ يطوي
كلَّ أسرار حياتي
إنه مَعبدُ أحلامي
ومأوى ذكرياتي[111]

● بدوي الجبل

توقف مقدم ديوانه، أكرم زعيتر، صديقُه وصفيُّه منذ الطفولة، عند نقاط فكرية وأدبية تميز شعر محمد سليمان الأحمد، ومنها:

– إنه لا يصطنع الشعر اصطناعاً؛ وقد يمضي وقت طويل لا ينظم فيه بيتاً وقد يُرسل ثلاث قصائد في شهر واحد. وإذا سألته" لمَ؟ قال" الارادة بنتُ العقل، والشعر تُرجمانُ القلب.. إذا لم يجئني الشعرُ عفواً تعذر عليَّ استحضاره اقتساراً».[112]

- جَمُل البدويُّ الهمَّ ونضّر الحزن، وعبقر الألم.. وقد جعل من قبور أحبائه ورفاق دربه، رياض إخاء وبساتين وفاء، ومجمع ذكرياتٍ وأحرام مقدسات:

إنَّ قلبي خـــمـــيلةٌ تُنبتُ الأحـــزا

نَ ورداً ونرجـــســـاً وشـــقـــيـــقـــا

لو على الصـــخـــر نهلةٌ من جـــراحي

راحَ مُـــخـــضـــوضلَ الظلال وريقـــا[113]

- لوَّنَ الشاعر رومنسية القصيدة الشامية - وهو الاتباعي الركن - بما لوَّنها به عمر أبو ريشة، من كونية شمولية تطايرت من ذرات روحه الثائرة التي

ملَّتْ ضـــجـــيجَ الحـــيـــاة فـــفـــرَّتْ

تـريـد الحـــيـــاة بظل السكونْ[114]

لئن كانت الشمولية، في قصيدة أبي ريشة ضاربة في عمق التاريخ، فهي هنا عائمة، سابحة في فضاوات الكون، تبحث فيها روح الشاعر عن معشوقٍ، حروفُ اسمه من عيدانٍ نورانية، ترفدُ من سدرة المنتهى.. بينما المعشوق الآخر هو من لهاث الأفئدة، ورعشات الضلوع.

كلاهما يُورث النشوة والحبور، ويطهر الأسماع والجسوم. لكن البقاء والخلود لطعمٍ لا يمتُّ بصلة إلى عالم إنسي فانٍ مهما بلغ من السمو والقداسة.

تلكم هي أبرز طوابع الشعراء الرومنسيين الذين أسهموا في اغناء القصيدة الرومنسية في بلاد الشام ما بين الحربين، توقفنا فيها مع الأكثر حضوراً وانتماءً،

مُغفلين الكلام في خصوصيات الشعراء الآخرين الذين عرض البحثُ لنتاجهم في الفصول والصفحات السابقة، لأنهم أقلُّ أثراً في بلورة الصورة الرومنسية العامة، وأقل نتاجاً شعرياً.. وسنعود إليهم، وإلى غيرهم مما فاتنا ذكره في هذه الدراسة التي جهدتْ أن تحافظ على الحظوظ الكبرى لهيكلية الموضوع؛ لافتين، إلى أن ما جاء فيها من آراء وأحكام، هي ذوقية أكثر منها علمية موضوعية.. قد نختلف فيها مع الكثيرين، وقد نتفق، وقد تعود صاحب هذا البحث أن لا تلقى آراؤُهُ قبولاً هيناً لدى النقاد.

ومن ذا الذي يتوافق مع الجميع، وجوهر بحثه الأدبي قائم على ذوقية التقويم الجمالي للأعمال الإبداعية؟

****

الهوامش

١ - الرومانسية في الادب الاوروبي ، ترجمة صياح الجهيم ، وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق سنة ١٩٨١ . الجزء الاول . ص ١٢

٢ - نفسه / ص ١١-١٢

٣ - تجنبا للتخليط في المفاهيم والمصطلحات - اعتمدنا كلمة « الرومنطيقية »

للمدرسة الادبية أو المذهب .. و « الرومنسية » لكل ما هو صفة أو نسبة ، من غير أن نخوض في سيل الاستعمالات لمصطلح هذا المذهب وأوصافه .

٤ - عرضنا لهذه المسألة بشيء من التوسع في كتابنا : « مذاهب الادب : معالم وانعكاسات » (الكلاسيكية - الرومنطيقية - الواقعية) دار العلم للملايين . الطبعة الثانية - بيروت ١٩٨٤ ص ٢٥٧ وما بعدها

٥ - ديوان عمر أبو ريشة، المجموعة الكاملة. دار العودة ، الطبعة الاولى، بيروت١٩٧١، (ص٥٧٦-٥٧٧).

٦ - كتابنا : « مذاهب الادب ، معالم وانعكاسات » ص ٢٧٨ .

٧ - ph.v.Tieghem'Le Romantisme' françois" que sais-jeparis 1972 p 40

٨ - المواكب، (مؤلفات جبران خليل جبران) بالعربية. المجموعة الأولى. دار جبران - مكتبة صادر بيروت ١٩٨١، قسم: المواكب. ص:١٥.

٩ - المصدر نفسه. كتاب: البدائع والطرائف، ص٨٧.

١٠ - كتاب : « همس الجفون » - المجموعة الكاملة. المجلد الرابع ، دار العلم للملايين - بيروت سنة ١٩٧١، ص ١٢٢

١١ - « شعر الأخطل الصغير » دار الكتاب العربي - الطبعة الثالثة - بيروت . ص٣١

١٢ - شعر الأخطل الصغير، ص ٦٥.

١٣ - المصدر نفسه، ص١٢٧ - ١٢٨.

١٤ - أرجوحة القمر، دار ريحاني. بيروت سنة ١٩٥٥ ص : ١٧-١٨

١٥ - ضياء الدين بن الأثير، «المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر» تحقيق د.أحمد الحوفي، و د. بدوي طبانة، مكتبة النهضة مصر. القاهرة سنة ١٩٦٢، القسم الثالث: ص ٢٣٦-٢٣٨

١٦ - ديوان أبي ريشة، المجموعة الكاملة، ص ١٧٧-١٧٨.

١٧ - المصدر نفسه/ ص ٣٦٢.

١٨ - أغاني تموز، دار الأحد، ١٩٥٣ ص ٥٣ - ٥٤.

١٩ - المصدر نفسه/ ص٥١.

٢٠ - ديوان «ظلال الأيام» دمشق ١٩٤٨، ص٢٩ - ٣٠.

٢١ - المصدر نفسه/ ص ٣٦.

٢٢ - نفسه / ص ٤٤.

٢٣ - نفسه / ص ٤٦.

٢٤ - جلال فاروق الشريف: «الرومنتيكية في الشعر العربي المعاصر في سورية» اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ١٩٨٠، ص ١٣٩.

٢٥ - د. سامي الدهان، «الشعر الحديث في الإقليم السوري» معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٦٠، ص٤٨.

٢٦ - المرجع نفسه، ص ٦٣- ٦٤.

٢٧ - د. منيف موسى. «الشعر العربي الحديث في لبنان» بحث في شعراء لبنان الجدد، مرحلة ما بين الحربين العالميتين. دار العودة. بيروت، ١٩٨٠، ص١٠٦.

٢٨ - من قصيدة «ألحان الربيع» ديوان «الألحان» دار المكشوف. بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٦٣ ص٣٥ و ٣٧.

٢٩ - إلى الأبد، دار الحضارة. الطبعة الثالثة، بيروت ١٩٦٣، ص ٢٨.

٣٠ - شعر الأخطل الصغير، ص ٢٢٠ - ٢٢١.

٣١ - ديوانه: مواعيد، دار ريحاني، الطبعة الثانية، ١٩٥٩، ص ١٥.

٣٢ - المصدر نفسه/ من قصيدة «ليت» ص ٢١.

٣٣ - مواعيد، من قصيدة «موت الطيور» ص ٣٣ - ٣٤.

٣٤ - المصدر نفسه/ من قصيدة «موت الورود» ص ٣٧.

٣٥ - أغاني تموز من قصيدة : «دخان»، ص ٣٣ - ٣٥.

٣٦ - أغاني تموز، من قصيدة : «عذراء» ص٧٤ - ٧٧.

٣٧ - المصدر نفسه/ص ٧٨ - ٧٩.

٣٨ - رزوق فرج رزوق، «الياس أبو شبكة وشعره» دار الكتاب اللبناني . الطبعة الثانية بيروت، ١٩٧٠، ص ٢٤٨. وأبيات القصيدة المذكورة، من ديوانه :«نداء القلب» ص٥٣.

٣٩ - المرجع السابق، ص٢٥٠، والبيتان المستشهد بهما، من قصيدة : «الناسكة» في «نداء القلب» ص ٢٤.

٤٠ - فدوى طوقان. المجموعة الشعرية الكاملة. دار العودة. الطبعة الأولى، بيروت ١٩٧٨ من قصيدة : «الصدى الباكي» ص٧٨.

٤١ - المصدر نفسه/ ص٨١ - ٨٣.

٤٢ - Lamartine, “Méditations” Garnier, Paris 1968,P:186.

وقد ترجمنا مقاطع أخرى من القصيدة في كتابنا: مذاهب الأدب... ص ١٨٠ - ١٨١.

٤٣ - عن د. محمد غنيمي هلال: «الرومنتيكية» دار الثقافة - دار العودة. بيروت ١٩٧٣، ص١٨٩.

٤٤ - أفاعي الفردوس، دار المكشوف. الطبعة الثانية، بيروت ١٩٤٨، ص ٢٦.

٤٥ - شعر الأخطل الصغير، ص٢٥٦.

٤٦ - ظلال الأيام، ص٧٢.

٤٧ - المصدر نفسه / ص ٧٦.

٤٨ - م. ن. ص ٧٧.

٤٩ - ديوان بدوي الجبل. دار العودة. الطبعة الأولى، بيروت ١٩٧٨، ص ٤٧٢.

٥٠ - Gustave Lanson, “Histoire de La Litterature Francaise” Hachette Paris, 1982, P: 964

٥١ - جبران خليل جبران. المجموعة الأولى.«البدائع والطرائف» ص ٧٧، من قصيدة «يانفس».

٥٢ - المصدر نفسه / ص ٧٨.

٥٣ - م. ن. ص ٨٢.

٥٤ - ميخائيل نعيمة. المجموعة الكاملة، «همس الجفون» ص ١٢.

٥٥ - صلاح لبكي. «سأم» ص ٢٤ - ٢٦.

٥٦ - ديوان: سأم، ص ٢٨ - ٢٩. والخطاب لله عز وجل.

٥٧ - ميخائيل نعيمة، المجموعة الكاملة، «يا همس الجفون» ص ١٣٢.

٥٨ - ديوان فدوى طوقان، قصيدة : «مع المروج» ص ٩.

٥٩ - المصدر نفسه، والقصيدة نفسها ، ص ١٠- ١٢.

٦٠ - ديوان ايليا أبي ماضي. دار العودة. ص١٢٦ - ١٢٧.

٦١ - شعر الأخطل الصغير، ص ٨١.

٦٢ - كتابنا «آفاق الشعر العربي في العصر المملوكي» دار جروس - طرابلس - لبنان ١٩٩٥ من مقدمة فصل بعنوان: (شعر الشكوى والحنين) ص٣٠٦.

٦٣ - شعر الأخطل الصغير، ص ٨٢ - ٨٣.

٦٤ - ديوان أبي ماضي، دار العودة. ص ٣٦٩. وفي البيت الثالث خلل عروضي ملحوظ لم نتبين مسوِّغه.. وهناك قصيدة أخرى للشاعر نفسه، بعنوان «أيلول الشاعر» ص ٤٣٢، فهي في السياق نفسه.

٦٥ - ديوان بدوي الجبل، ص٤٦٦ - ٤٦٧.

٦٦ - مؤلفات جبران. المجموعة الأولى: البدائع والطرائف ، ص٧٦.

٦٧ - Philippe Van Tieghem, “Les grandes doctrines Litteraires en France” Presses Univrersitaires en France, Paris , 1963. P:180

٦٨ - ديوان أبي ماضي، المجموعة الكاملة. ص ٢٠٦.

٦٩ - جبران خليل جبران. مصدر سابق. «البدائع والطرائف» ص ٨٠ - ٨١ موشحة : «بالله ياقلبي» وقد أثبتناها كاملة.

٧٠ - انظر «توشيع التوشيح» لصلاح الدين الصفدي. تحقيق ألبير مطلق.

دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦، ص ٢٠ وما بعدها.

٧١ - لم أعثر على جمع لـ رَويّ القصيدة. فاستحدثْتُه على القياس، لحاجتنا الى جمعه كجمع القافية..

٧٢ - إقرأ على سبيل المثال قصيدته : «ليل الصيف» (نداء القلب/ص ٤٥- ٤٧) حيث تتكون بعض الشطور ولا سيما الاعجاز من كلمة واحدة، أو كلمة وبعض كلمة.

٧٣ - انظر «سأم» من ص ٤٥ حتى نهاية ص ٤٩، ومن اول ص ٥٠ حتى نهاية ص٥٨، ومن أول ص ٥٩ حتى نهاية ص٦١.

٧٤ - مؤلفات نعيمة. مصدر سابق. «همس الجفون» ص ١٦.

٧٥ - ديوان أبي ريشة . دار العودة . ص ٤٧٠.

٧٦ - المصدر نفسه/ ص ٤٦٧.

٧٧ - ديوان أبي ريشة، ص ٣٦٦.

٧٨ - ديوان فدوى طوقان. دار العودة. ص٣٦.

٧٩ - المصدر نفسه. ص ١٣ - ١٥.

٨٠ - المصدر نفسه، من قصيدة :«أوهام في الزيتون» ص ٢٦ - ٢٧.

٨١ - ديوان بدوي الجبل. من قصيدة :«دموع ودموع» ص ٥٤٦.

٨٢ - ديوان أبي ماضي. من قصيدة :«أنا وأخت المهاة والقمر» ص٣٥٦.

٨٣ - من قصيدة : «أحبُّك» نداء القلب، ص٤٠ - ٤١.

٨٤ - جزء من الآية ٣٥ من سورة النور.

٨٥ - ديوانه: الى الأبد، ص ٤٦.

٨٦ - ديوان أبي ريشة، من قصيدة «ساذج» ص٣٧٧ - ٣٧٨.

٨٧ - ديوان أبي ماضي، ص ٣٩٥ - ٤٠١.

٨٨ - نفسه / ص ٣٩٥.

٨٩ - إقرأ للشاعر قصة شعرية أخرى بعنوان «بائعة الورد» ص ٤٤٣، لعلها أعمق حبكة وأثر في النفس، واقرأ كذلك قصيدتي «المسلول» و «عروة وعفراء» للأخطل الصغير، فقد تضمنتا كثيرا من الأبعاد القصصية الرومنسية».

٩٠ - الياس أبو شبكة ، «الى الأبد»، ص٧٧.

٩١ - الأعمال الكاملة. همس الجفون، ص١٩.

٩٢ - أرجوحة القمر، ص١٧ - ١٨.

٩٣ - ديوان أبي ماضي، «المساء» ص ٧٦٥.

٩٤ - أرجوحة القمر، ص ٢٢ - ٢٣.

٩٥ - المصدر نفسه، الصفحات، تبعا للشواهد: ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٣٢، ٣٤.

٩٦ - ديوان فدوى طوقان- «وحدي مع الأيام» قصيدة: نار ونار، ص٩٣.

٩٧ - نفسه/ ص٩٤.

٩٨ - ديوان أبي ماضي، من قصيدة: «مصرع حبيبين» ص ١٢٨ - ١٣٠.

٩٩ - نفسه، ص ١٣٧.

١٠٠- نداء القلب، ص ١٦ - ١٧.

١٠١- نفسه، ص ٤٢.

١٠٢- نفسه، ص ٤٥.

١٠٣- «الياس أبو شبكة وشعره» ص ٢٥٢.

١٠٤- عد الى بحثنا:«المنحى الرمزي في أدب جبران» دار الانشاء. طرابلس - لبنان ١٩٨٣، ص ١٤ - ١٥.

١٠٥- يمكن الاطلاع على قصيدة مماثلة بعنوان «الشرار» / ديوانه / ١١٧

١٠٦- مقدمة ديوان أبي ماضي، بقلم زهير ميرزا، ص٢٨.

١٠٧- جبران خليل جبران. مقدمة ديوان «تذكار الماضي» لأبي ماضي.

١٠٨ - صلاح لبكي، «لبنان الشاعر» دار الحضارة، الطبعة الثانية. بيروت ١٩٦٤ ص٢٠٩ - ٢١٠.

١٠٩- ديوان «سأم» المقدمة، بقلم سعيد عقل. ص ٩ - ١٠.

١١٠- ديوان عمر أبي ريشة، من قصيدة «خالد» ص ٥٣٧ - ٥٣٩.

١١١- د. سامي الكيالي. «الأدب العربي المعاصر في سورية» دار المعارف بمصر. الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٦٨، ص ٤٠٤ و ٤٠٧.

١١٢- ديوان فدوى طوقان، من قصيدة: «الصدى الباكي» ص ٧٩.

١١٣- ديوان بدوي الجبل، المقدمة: بقلم أكرم زعيتر، ص ٢٧ -٢٨.

١١٤- المصدر نفسه، المقدمة. ص٤٩.

١١٥- المصدر نفسه، مطلع قصيدة «الروح الثائرة» ص ٤٧٣.

****

المصادر والمراجع

أولاً - المصـــادر

أ - المجموعات الشعرية:

١ – **الأخطل الصغير، شعر الأخطل الصغير،** دار الكتاب العربي – طبعة ثالثة. بيروت – لا تاريخ.

٢ – **الياس أبو شبكة، – أفاعي الفردوس،** دار المكشوف. الطبعة الثانية. بيروت ١٩٤٨.

– **الألحان،** دار المكشوف، الطبعة الثانية. بيروت ١٩٦٣.

– **إلى الأبد،** دار الحضارة، الطبعة الثانية. بيروت ١٩٦٣.

– **نداء القلب،** دار المكشوف الطبعة الثانية. بيروت ١٩٦٣.

٣ – **أنور العطار ،** ظلال الأيام، دمشق ١٩٤٨.

٤ – **إيليا أبو ماضي ، ديوان إيليا أبي ماضي** (المجموعة الكاملة) دار العودة – بيروت لا تاريخ.

٥ – **بدويّ الجبل ، ديوان بدوي الجبل.** دار العودة. الطبعة الأولى، بيروت١٩٧٨.

٦ – **جبران خليل جبران ، البدائع والطرائف** المجموعة الكاملة، دار جبران ، مكتبة صادر، بيروت ١٩٨١.

– **المواكب** المجموعة الكاملة، دار جبران ، مكتبة صادر، بيروت ١٩٨١.

٧ – **صلاح لبكي**

– **أرجوحة القمر،** دار ريحاني، بيروت ١٩٥٥

– **سأم ،** (طبعة ثانية) دار ريحاني، بيروت ١٩٥٩.

– **مواعيد،** (طبعة ثانية) دار ريحاني ، بيروت ١٩٥٩.

٨ – **عمر أبو ريشة، ديوان عمر أ بي ريشة،** المجموعة الكاملة. طبعة أولى. دار العودة، بيروت ١٩٧١.

٩ – فدوى طوقان – وحدي مع الأيام ، المجموعة الكاملة. طبعة اولى . دار العودة. بيروت ١٩٧٨ .

١٠ – فؤاد سليمان ، – أغاني تموز، دار الأحد، ١٩٥٣.

١١ – ميخائيل نعيمة، همس الجفون، المجموعة الكاملة، المجلد الرابع. دار العلم للملايين .، بيروت ١٩٧١ .

ب - المصادر التراثية

١ – القرآن الكريم.

٢ – صلاح الدين الصفدي، توشيع التوشيح تحقيق ألبير مطلق . دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦.

٣ – ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبّانة. مكتبة النهضة بمصر، ١٩٦٢ .

٤ – محمد بن المكرّم (جمال الدين ، ابن منظور) لسان العرب، دار صادر – دار بيروت، بيروت ١٩٦٨.

ج - المراجع:

١ – پول ڤان تيغم، الرومنسية في الأدب الأوروبي، ترجمة صيّاح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القوي – دمشق ١٩٨١ .

٢ – جلال فاروق الشريف، الرومنتيكية في الشعر العربي المعاصر في سورية، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ١٩٨٠ .

٣ – رزوق فرج رزوق، الياس أبو شبكة وشعره، دار الكتاب اللبناني، طبعة ثانية، بيروت ١٩٧٠ .

٤ – د. سامي الدهان، الشعر الحديث في الاقليم السوري. معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة ١٩٦٠ .

٥ – د. سامي الكيالي، الأدب العربي المعاصر في سورية، طبعة ثانية، دار المعارف بمصر. القاهرة ١٩٦٨.

٦ – صلاح لبكي، لبنان الشاعر، دار الحضارة. طبعة ثانية، بيروت ١٩٦٤.

٧ – د. محمد غنيمي هلال، الرومنتيكية، دار الثقافة – دار العودة، بيروت ١٩٧٣.

٨ – د. منيف موسى، الشعر العربي الحديث في لبنان. (مرحلة ما بين الحربين العالميتين) دار العودة. بيروت، ١٩٨٠.

٩ – د. ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب، معالم وانعكاسات (الكلاسيكية – الرومنطيقية – الواقعية).دار العلم للملايين، طبعة ثانية. بيروت ١٩٨٤.

١٠ – د. ياسين الأيوبي، المنحى الرمزي في أدب جبران، دار الانشاء، طرابلس – لبنان ١٩٨٣.

١١– د. ياسين الأيوبي، آفاق الشعر العربي في العصر المملوكي، دار جروس، طرابلس – لبنان ١٩٩٥.

د. المراجع بالإفرنسية.

1- Gustave Lanson: Histoire de La Litterature Française Hachette paris1982.

2 -Lamartine, Méditations Garnier Paris 1968

3 - Philippe Van Tieghem, “Les grandes doctrines Littèraires en France” Presses Univrersitaires en France, Paris , 1963

4 - Philippe Van Tieghem’ Le Romantisme’ français que sai-je paris 1972

****



القصيدة القومية في بلاد الشام
فترة ما بين الحربين

د. محيي الدين صبحي

القصيدة القومية في بلاد الشام
فترة ما بين الحربين (*)

د. محيي الدين صبحي

مقدمة

للشاعر عبدالرحيم محمود:

سأحمل روحي على راحتي
وألقي بها في مهاوي الردى
فإما حياةٌ تسُرُّ الصديق
وإما مماتٌ يغيظ العدى
ونفسُ الشريف لها غايتان:
ورودُ المنايا ونيل المُنى
وما العيش؟ لا عشتُ إن لم أكنْ
مَخُوفَ الجناب حرام الحمى
إذا قلتُ أصغى ليَ العالمون
ودوّى مقاليَ بين الورى

لعمرُك إني أرى مصرعي
ولكنْ أغِذ إليه الخطى
أرى مقتلي دون حقّي السليب
ودون بلادي هو المُبتغى
يَلَذُّ لأذني سماعُ الصليل
ويُبهجُ نفسي مسيلُ الدِّما

(*) اختار الباحث عنواناً آخر هو: من شعر الحماسة إلى شعر الوطنية والقومية تطور نوع ادبي.

وجـــسمٌ تجندلَ فـــوق الـهـــضـــاب
تـنـاوشُـــــه جـــارحـــاتُ الـفَـــــلا
فـــمنه نصـــيبٌ لطيـــر الـســـمـــاء
ومـنـه نـصـــــيبٌ لأُســـــد الـثـــرى
كـــســـا دمُـــــهُ الأرض بـالأرجـــوان
وأثـقل بـالـعطر ريـح الـصَّـــبـــــا
وعـــــفَّـــــر مـنـه بـهـيُّ الـجـــبـين
ولـكن عـــفـــاراً يـزيـد الـبـــهـــــا
وبـان عـلى شــفـــتـــيـــه ابتـســامٌ
مـــعـــانيـــه هـزْءٌ بـهـــذي الـدُنى
ونـام لـيــــــحـلـم حـلـم الـخـلـود
ويـهـنـا فـــيـــــه بـأحـلـى الـرُّؤى

لـعـــمـــرك هـذا ممـاتُ الـرجـــال
ومـنْ رام مـــوتـاً شـــريـفـــاً فـــذا
فكيف اصطبـــاري لكيـــد الـعـــدوّ
وكـــيـف احـــتـــمـــالي لـســوم الأذى
أخـــوفـــاً! وعندي تـهـون الـحـــيـــاة
وذُلاً! وإنـــــي لـــــربُ الإبـــــا
بـقـلـبي ســـأرمي وجـــوه الـعـــداة
فـــقـلـبي حـــــديـدٌ ونـاري لـظـى
وأحـــمي حـــيـــاضي بـحـد الـحـسـام
فـــيـــعـلم قـــومي بـأنـي الـفـــتـى

****

تندرج هذه القصيدة في باب الحماسة ولا ريب، ففيها كل مقومات الحماسة من استنهاض وعزيمة وتصميم. وكذلك تتوسع في المفهوم ليستوعب شعر المقاومة والوطنية.

فكيف تطور باب الحماسة وتحدث حتى صار يشمل كل الشعر السياسي والوطني. فيما ضمر باب المديح على سبيل المثال حتى كاد يحمل معنى سلبياً ينتقص من الشعر والشاعر معاً.

لننصَّ بادئ ذي بدء على أن باب الحماسة ليس من أغراض الشعر الأصلية، إذ إن النقاد العرب من ابن قتيبة إلى ابن رشيق (٤٥٦هـ/١٠٦٣م) يجمعون على أن أغراض الشعر أربعة هي المدح والهجاء والنسيب والرثاء، وقد يضيفون إليها الفخر أما الحماسة قلم ترد بين أغراض الشعر البتة، وبالتالي فهي ابتكار من الشاعر أبي تمام اكتشفه وثبته في كتاب مختاراته. ويرد الافتخار إلى المديح، فيقول ابن رشيق: «والافتخار هو المديح بعينه، إلا أن الشاعر يخص به نفسه وقومه فكل ما حسن في المديح حسن في الافتخار، وكل ما قبح فيه، قبح في الافتخار»[1] ومن نماذجه التي يسوقها ابن رشيق قول عامر بن الطفيل:

فإني، وإن كنت ابن سيد عامر
وفي السر منها، والصريح المهذب

فما سودتني عامر عن وراثة
أبى الله أن أسمو بأم ولا أب

والحماسة: الشجاعة والتشدد في الدين وفي الحرب[2]

وباعتبار الحماسة نوعاً شعرياً يصعب تصنيفها في الأغراض الشعرية الرئيسة فهي فرع ثالث بحسب التصنيف التقليدي عند ابن قتيبة وابن جعفر وابن رشيق:



(١) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق د. محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت ١٩٨٨، ص٢/٧٩٨-٧٩٩

(٢) لسان العرب ٣/٨٠٣ مادة حمس.

فالمديح هو الغرض الأصلي، يتوجه به الشاعر إلى الآخر - الأعلى مقاماً مستعملاً فيه «الأسلوب العالي» الذي يميز فيه علماء البلاغة الأوربيون شعر التراجيديا والملاحم وسبيله في العربية «شرف المعنى وجزالة اللفظ» فإذا افتخر الشاعر تحدث عن قومه ونفسه بالأسلوب عينه. فإذا قصر حديثه على التجلد والشدة وعقد العزم على المكاره فقد دخل في باب الحماسة.

ومن ينظر في باب الحماسة يجد أن أبا تمام قد اختار مجموعة واسعة من المقطوعات تتضمن العديد من المعاني التي تؤكد جميعها على الصراع بصرف النظر عن الطرف المنتصر، هل هو الشاعر وقومه أم خصومهم. فمن السهل مقارنة الانكسار الذي تعرضه صاحبة الحماسية (٣١٠)[٣] عن موت قومها وهزيمتها الشخصية مع ما حل ببلاد الشام بعد الحرب العالمية الأولى من هزيمة واحتلال. تقول فاطمة بنت الأحجم الخزاعية ترثي أباها:

يا عينُ جودي عند كل صباح
جودي بأربعة على الجرّاحِ
قد كنتَ لي جبلاً ألوذ بظلّه
فتركتني أمشي بأجرد ضاح
قد كنتُ ذاتَ حمية ما عشتَ لي
أمشي البَرازَ وكنت أنت جناحي
فاليومَ أخضع للذليل واتقي
منه، وأدفع ظالمي بالراح
وأغضّ من بصري وأعلم أنه
قد بان حدُّ فوارسي ورماحي
وإذا دعت قُمرية شجناً لها
يوماً على فننٍ دعوت صباحي

(٣) الحماسة لأبي تمام حبيب بن أوس الطائي، تحقيق د.عبدالله بن عبدالرحيم عسيلان، نشرته إدارة الثقافة والنشر بجامعة الإمام محمد بن سعود ٤٤٤/١.

يقول الشارح «وكانت عائشة رضي الله عنها تتمثل بهذه الأبيات التي معنا بعد وفاة النبي صلى الله عليه وسلم» فمن السهل اسقاطها على وضع الانكسار القومي بعد خروج الملك فيصل من دمشق وزوال الدولة العربية ووقوع الوطن تحت الاحتلال الفرنسي.

ويمكن وضع نقطة افتراضية لنشوء الشعر الوطني في قصائد محمود سامي البارودي عن ثورة عرابي حيث يمتزج الفخر والحماسة بالهزيمة والانكسار. وفي تلك البدايات كان العنصر الذاتي في البطولة الشخصية مازال ملموساً فالبارودي شاعر فارس شارك في الأحداث. ولذلك يحفل شعره الوطني بالفخر في فروسيته ومواقفه. ومازال هذا التمازج أثراً من آثار النشأة الأولى في الشعر الفلسطيني، فنقرأ للشاعر محمود درويش في قصيدة «عاشق من فلسطين» (١٩٦٦):

حملتك زاد أسفاري

وباسمك صحت في الوديان:

خيول الروم أعرفها

وإن يتبدل الميدان

خذوا حذراً

من البرق الذي صكّته أغنيتي على الصوّان

أنا. زين الشباب وفارس الفرسان

أنا ومحطّم الأوثان

حدود الشام أزرعها

قصائد تطلق العقبان..

ويقول راشد حسين في الخمسينات:

قالت: «أخاف عليك السجن» قلت لها:

من أجل شعبي ظلام السجن يُلتحفُ

لو يقْصرون الذي في السجن من غرفٍ

على السجون، لهدّتْ نفسها الغرف

لكنْ لهـــا امل ان يُســـتـــضـــاف بـهـــا
حـــرَ. فـــيـــزهر في انحـــائهـــا الشـــرف

فهذه بقايا من الفخر القديم والاعتداد بالتجلد سرَتْ في قصائد الشاعر المحدث الذي وقف شعره على قضية وطنه وأبيات راشد حسين في السجن لها نسب في قصائد علي بن الجهم حين حبس وصلب.

قـــالوا: حُـــبـــستَ. فـــقلت: ليس بضـــائري
حـــبـــســي. وأي مـــهـند لا يُغـــمَـــدُ

على أن غياب البطولة الفردية وحلول البطولة الجمعية حيث تتصدى الجماهير الغفل للمحتل فتصده وتدميه دون أن تعبأ بالآلام والتضحيات الباهظة التي تقدمها، يمكن تقصِّي ظهوراته الأولى بوضوح في الثورات الجامحة التي اجتاحت أقطار الوطن العربي من مغربه إلى مشرقه في مطالع العشرينات من القرن العشرين. في مصر ١٩١٩، وفي العراق ١٩٢٠ ثم فلسطين، كما في سورية، ١٩٢٠ و١٩٢٥. ففي هذه اللحظات التاريخية البطولية تم تحول الحماسة إلى شعر وطني وحدثت طفرة قلبت هذا النوع الأدبي وحدّثته حتى صار قادراً على استيعاب نضالنا والتعبير عن ضمائرنا وحمل رؤيا عن تطلعات الأمة العربية إلى التحرر والوحدة وانشاء دولة متقدمة.

هكذا نرى أن الشعر القومي والوطني وشعر المقاومة في فلسطين والجزائر وبورسعيد وحرب تشرين وطرد الاحتلالات الاجنبية من الوطن العربي .. هو سليل مباشر لشعر الفخر والحماسة والرثاء وهذا دليل ساطع على استمرارية الأدب العربي عبر العصور وقابليته على التعبير عن مختلف المراحل التاريخية والتطور بحسب تغير المواقف والأنماط الثقافية.

والقارئ المتبصر لهذا البحث يجد أن الباحث قد ضرب صفحاً عن النواحي الجمالية في الأشعار المختارة، فقد كان همه التقاط المقطوعات التي تسجل ردود الفعل المباشرة على التقلبات السياسية العنيفة التي تلاعبت بمصائر بلاد الشام بين الحربين وقد كان مقياس الاختيار مدى القرب الزمني بين المعركة وشاعرها. فالأقرب هو الأهم

لأننا في معرض تسجيل تاريخي لمواقف قومية يظهر فيها الاتساق والتتابع في الاصرار على موقف واحد: وحدة بلاد الشام وعروبتها واستقلالها. على تفاوت في التأكيد كل مرة بين عنصر وآخر من هذه العناصر الثلاثة.

ولما كان الجانب التطبيقي لانقلاب شعر الحماسة إلى شعر قومي أكثر أهمية من التعليلات النظرية، فسوف نقتصر على عرض مختصر لمسألة تطور الأنواع الأدبية في مرجع عالمي معتمد هو كتاب «نظرية الأدب».

يقول مؤلفا (نظرية الأدب) «إن النوع الأدبي ليس مجرد اسم، لأن العرف الجمالي يصوغ شخصية هذا العمل. فالأنواع الأدبية أوامر دستورية ملزمة لأنها تعطي قوانين للشعر الملحمي أو المسرحي أو الغنائي».

النوع الأدبي مؤسسة، ومن المعروف أن بإمكان المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة ويعبر عن نفسه بواسطتها. كما أن بإمكانه أن يلتحق بالمؤسسات القائمة ثم يعيد تشكيلها. أو يبتكر مؤسسات جديدة.

نظرية الأنواع مبدأ تنظيمي فهي تصنف الأدب وتاريخه بحسب أنماط أدبية نوعية للبنية. على أساس أنها معطى تاريخي.

هل تشتمل نظرية الأنواع الأدبية على اقتراح بأن كل عمل ينتمي إلى نوع؟ وهل تبقى الأنواع ثابتة أم تتطور ويلحقها التغير؟ تاريخ الأدب يدل على تطور الأنواع فعند الحديث عن فنون التخييل الحديثة (الرواية، القصة القصيرة، الملحمة):

يقترح فيتور (Vietor) اقتراحاً مناسباً، مفاده أن مصطلح «النوع» (Genre) ينبغي ألا يستعمل لتلك المقولات الثلاث - على تفاوت حدودها النهائية، وكذلك لمثل تلك الأنواع التاريخية كالمأساة والملهاة؛ ونحن نوافق على أن الاصطلاح ينبغي أن يطبق على الفئة الثانية أي الأنواع التاريخية. ومن الصعب أن نتدبر مصطلحاً للفئة الأولى - ربما لا نحتاج إليه غالباً في الممارسة.

ميز أفلاطون وأرسطو الأنواع الرئيسية الثلاثة بحسب «أسلوب المحاكاة» أو «التمثيل» فالشعر الغنائي هو «شخص الشاعر ذاته»؛ في الشعر الملحمي أو (الرواية) يتحدث الشاعر جزئياً بشخصه كراوية، ويجعل شخصياته تتحدث جزئياً في حوار مباشر (سرد مختلط)؛ أما في المسرحية فيختفي الشاعر وراء شخصياته المسرحية».

الناقد الانكليزي E.s. Dallas في كتابه: Poetics: An Essayon Poetry (1852) وجد ثلاثة أنواع رئيسية من الشعر (المسرحية، الحكاية، الأغنية) ثم انكب عليها بعد ذلك في سلسلة من التخطيطات، ألمانية أكثر منها إنكليزية. وهو يترجم هذه الأنواع على النحو التالي: المسرحية – ضمير المخاطب الحاضر – الزمن المضارع. الملحمة – ضمير الغائب، الزمن الماضي. الشعر الغنائي – ضمير المتكلم المفرد، الزمن المستقبل

ينظر في النوع إلى الوزن والصنعات والقصد الجمالي. تؤمن النظرية الكلاسية بمبدأ «نقاء النوع» وهو مذهب يعتمد على مبدأ جمالي هو الرجوع إلى وحدة صارمة في الجرس وصفاء الأسلوب والتركيز على انفعال واحد وكذلك على عقدة واحدة. وللنظرية الكلاسية طريقتها في التفريق الاجتماعي بين الأنواع. فالملحمة والمأساة تعالجان قضايا الملوك والنبلاء. والملهاة للطبقة المتوسطة. والهجاء والمأساة للعامة. فللأعراف الطبقية «لياقة» أسلوبية توزع الأسلوب العالي والمتوسط والمنخفض حسب مراتب الشخصيات.

أما نظرية الأنواع الحديثة فتفترض أن بالمستطاع مزج الأنواع التقليدية لإنتاج نوع جديد مثل «المأساة الملهاة»

يمثل النوع جملة من الصنعات الأسلوبية تكون في متناول اليد قريبة المأخذ للكاتب. الكاتب الجيد يمتثل موقتاً للنوع كما هو ثم يمدده تمديداً جزئياً (البارودي)

الفضل في دراسة النوع أنه يلفت النظر إلى التطور الداخلي للأدب وهو تطور يتأسس على قاعدة أن الأشكال الأدبية المعقدة قد تطورت من وحدات أبسط.

(نظرية الأدب، بيروت ١٩٨١ ط٢ ص ص ٢٣٧-٢٥٠).

الشعر القومي في بلاد الشام
بين الحربين (١٩١٤-١٩٤٥)

تنبهوا واستفيقوا أيها العرب

فقد طمى السيل حتى غاصت الركبُ

فيم التعلل بالآمال تخدعكم

وأنتمُ بين راحات القنا سلب

كم تُظلمون ولستم تشتكون وكم

تُستغضبون فلا يبدو لكم غضب

فشمِّروا وانهضوا للأمر وابتدروا

من دهركم فرصة ضنت بها الحقب

لأنتم الفئة الكثرى وكم فئة

قليلة ثم إذ ضُمت لها الغلب

بالله يا قومنا هبوا لشأنكم

فكم تناديكم الأسفار والخطب

ألستم من سطوا في الأرض واقتحموا

شرقا وغربا وعزوا أينما ذهبوا

فما لكم ويحكم أصبحتم هملاً

ووجه عزِّكمُ بالهون منتقب

لا دولة لكمُ يشتد أزركمُ

بها ولا ناصر للخطْب ينتدب

أقداركم في عيون الترك نازلة

وحقكم بين أيدي الترك مغتصب

إبراهيم اليازجي (١٨٩٦)

****

لم يسلِّم الغرب قط بعروبة الشرق الأوسط وشمال أفريقيا. لذلك اصطبغت اندفاعته الاستعمارية في القرن التاسع عشر بصبغة صليبية مقيتة قرنت الاستعمار الامبريالي الغربي مع الاستعمار الثقافي، مضافاً إليهما مشاريع الاستعمار الاستيطاني سواء في الجزائر ومصر أو في سورية الطبيعية التي مزقت إلى أربع دويلات هي سوية ولبنان ثم الأردن وفلسطين. حتى العراق لم يسلم من أذى الاستيطان، إذ إن إدارة الهند البريطانية وضعت في يوم من الأيام مشروعاً لتوطين مليوني هندي في العراق. مثلما فكر كيتشنر في أن يحكم مصر عن طريق مجلس من اليونانيين والأرمن والأقباط على أساس أن مسلمي مصر مجرد فلاحين غير مؤهلين لتطوير بلادهم وإدارتها.

وزاد الطين بلة أن الضباط الأتراك في جمعية الاتحاد والترقي اعتنقوا النزعة الطورانية ليعارضوا بها سياسة السلطان عبدالحميد في الدعوة إلى الجامعة الإسلامية وفي محاولته إشراك العرب في حكم السلطنة. فبدلاً من أن يتجاوب ضباط الاتحاد والترقي الأتراك مع دعوة المصلحين العرب إلى اللامركزية ، لجأوا إلى سياسة التتريك بالقوة وأسقطوا اللغة العربية في جهد غير مسبوق لمحاربة القومية العربية التي كان أصحابها يقبلون بالاستمرار تحت حكم السلطنة مقابل الاعتراف بقوميتهم ولغتهم واستقلالهم الذاتي.

هذه العوامل مجتمعة فرضت على النخب العربية في القرنين الأخيرين خوض معارك مستمرة ضد الغزو المتنوع: الثقافي والاستعماري والاستيطاني. وكالعادة كان الشعر ديوان العرب فسجل معاركهم وأشاد بمقاومتهم وثبت مواقفهم، وعبر عن وجدانهم. لهذا السبب فإننا إذا أردنا أن نفهم الشعر القومي في النصف الأول من القرن العشرين فلا مندوحة لنا من تتبع السياسات الدولية التي تلاعبت بمصائر العرب وأوطانهم، ثم رصد المعارك التي خاضوها. فإذا تم لنا ترسيم خارطة للحوادث السياسية والمعارك العسكرية وزعنا القصائد التي أوحت بها تلك الحوادث على مناسباتها، فإذا فرغنا من ذلك التفتنا إلى النواحي الفنية بغية معرفة تطور هذا الشعر والموازنة بين شعرائه.

****

١ - التحقيب السياسي

أ - قبل تقسيم سورية الطبيعية:

١ - أصدر السلطان عبدالحميد الثاني دستوراً في ١٩٠٨ وألغاه عام ١٩٠٩. كان الأتراك يشكلون خمس سكان السلطنة بينما العرب يمثلون ثلاثة أخماسها. ومع ذلك تشكل البرلمان الذي أسفرت عنه حركة الاتحاد والترقي من ١٥٠ عضواً للأتراك و٦٠ عضواً للعرب. وضم مجلس الأعيان ٣١ عضواً تركياً و٣ أعضاء عرب.

٢ - **الجمعيات العربية:**

- رابطة الوطن العربي في باريس، أنشئت عام ١٩٠٤.
- جمعية النهضة العربية، أسست في دمشق ١٩٠٦.
- جمعية الإخاء العربي العثماني ١٩٠٨.
- المنتدى العربي، أسس بعد أغلاق جمعية الإخاء.
- الجمعية القحطانية، أسسها عزيز علي المصري وسليم الجزائري ١٩٠٩.
- العربية الفتاة، أسسها الطلاب العرب في باريس، ثم انتقلت إلى بيروت سنة ١٩١٣ ثم إلى دمشق حتى ١٩٢٠.
- حزب اللامركزية، تأسس في القاهرة عام ١٩١٢ وله فرعان في سورية والعراق.
- جمعية العهد، أسسها عزيز علي المصري سنة ١٩١٣ ومعظم أعضائها من الضباط العراقيين، كان لها فرعان في الموصل وبغداد ثم اجتمعا في دمشق ١٩١٥ واشتركا في الثورة العربية.
- الجمعية الاصلاحية في بيروت، ١٩١٣ أغلقتها الحكومة.

٣ – عقد في باريس **المؤتمر العربي الأول** بين ٨ و٢٣ حزيران/ يونيو ١٩١٣ بالتعاون بين العربية الفتاة والجمعية اللامركزية في القاهرة وبعض أعضاء الجالية العربية في أمريكا. بلغ عدد الممثلين الرسميين ٢٤ بالتساوي بين المسلمين والمسيحيين، برئاسة الشيخ عبدالحميد الزهراوي وشارل دباس أميناً للسر. أهم مقرراته: الحكم الذاتي للولايات العربية، وتدريس اللغة العربية وجعلها رسمية، أخيراً قصر الخدمة العسكرية للعرب على الولايات العربية ضمن إطار السلطنة.

٤ – ردت **حكومة الاتحاد والترقي** على المؤتمر العربي بتعيين جمال باشا (وكان يستلم إدارة المخابرات في جمعية الاتحاد والترقي) فبدأ بإرسال الكتائب العربية إلى الأناضول واحلال كتائب تركية محلها.

٥ – **مراسلات الحسين – مكماهون** بين تموز/ يوليو ١٩١٥ وآذار ١٩١٦ على أساس تشكيل مملكة من البلاد العربية المحررة من الحكم العثماني برئاسة الحسين مقابل الثورة على الأتراك ومساعدة الحلفاء في الحرب العالمية الأولى.

٦ – بعد **إعلان السلطنة الحرب على انكلترا وفرنسا**، اقتحمت قوات تركية القنصليتين الفرنسية والبريطانية وضبطت وثائق عن اتصالات بعض رجال الجمعيات العربية بالحكومتين الفرنسية والبريطانية فحاكمهم جمال باشا بتهمة الخيانة وأعدمهم في ٦ مايو/ آيار ١٩١٦ في بيروت ودمشق.

٧ – **الثورة العربية**:

– في ١٠ حزيران/ يونيو ١٩١٦، أطلق الحسين بن علي رصاصة الثورة من قصره في مكة ثم أذاع «منشور الثورة» فبدأ الضباط العرب يتركون الجيش التركي ويلتفون حوله وفي طليعتهم عزيز علي المصري مع ثلاثمائة جندي مصري.

– في ٢٥ – كانون الثاني/ يناير ١٩١٧ حررت القوات العربية الحجاز (ما عدا المدينة المنورة) وأعلنت الحسين «ملكاً على البلاد العربية» وفي ٦ تموز/ يوليو ١٩١٧ احتلت العقبة فجعلها فيصل بن الحسين مقراً لقيادته برفقة الجنرال اللنبي الذي أجلى

الأتراك من غزة والخليل واحتل القدس في ٩ كانون الأول/ ديسمبر ١٩١٧ واتجه إلى شرق الأردن بالقوات العربية فاحتل معان وعمــان ثم درعا وفي أول تشرين أول/ أكتوبر ١٩١٨ دخلت جيوش الثورة إلى دمشق وتبعتها القوات البريطانية ثم حررت حمص وحماة وحلب فيما كانت الحملة العربية على الساحل تحرر حيفا وعكا وصور وصيدا إلى بيروت وطرابلس. وأعلن فيصل ملكاً على سورية الطبيعية. وكان الجنرال اللنبي قسم سورية الطبيعية إلى ثلاث مناطق:

١ – الشرقية: وتشمل شرق الأردن ودمشق مع حمص، حماة، حلب برئاسة الأمير فيصل في ٤ نيسان/ ابريل ١٩٢٠.

٢ – الغربية: وشملت جبل لبنان وولاية بيروت (أي صور وصيدا وطربلس واللاذقية ثم انطاكية واسكندرون)، ووضعت تحت الإدارة الفرنسية.

٣ – فلسطين، وضعت تحت الإدارة البريطانية.

٨ – معاهدة سايكس – بيكو في ١٦ أيار/ مايو ١٩١٦:

منحت روسيا القسطنطينية وشرق الأناضول. وحصلت فرنسا على سورية الحالية ومنطقة الموصل وحصلت بريطانيا على الأردن والعراق على أن توضع فلسطين تحت إدارة دولية خاصة.

٩ – وعد بلفور في ٢ ت٢/ نوفمبر ١٩١٧. وهو رسالة من جيمس بلفور وزير خارجية بريطانيا إلى اللورد ردتشيلد تتعهد فيه بريطانيا «بإنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين».

١٠ – في ٢ يناير ١٩١٩، انعقد **مؤتمر الصلح** في باريس واتخذ قراراً في ك٢/ يناير بفصل لبنان وسورية وفلسطين والعراق عن تركيا ووضعها تحت الانتداب. وفي ٢٥ نيسان/ ابريل ١٩٢٠ عقدت عصبة الأمم مؤتمر سان ريمو فتقرر فيه الانتداب الفرنسي على سورية ولبنان، والانتداب البريطاني على فلسطين والأردن والعراق مع العمل على تنفيذ وعد بلفور.

١١ – ٢١ تموز/ يوليـو ١٩٢٠ زحف الجنرال غـورو على دمـشق. وفي ٢٤ منه التقى بالقوات العربية في ميسلون وعلى رأسها الشـهيد يوسف العظمة وزير دفاع حكومة الملك فيصل.

١٢ – في أول أيلول/ سبتمبر ١٩٢٠، أعلن الجنرال غورو انشاء دولة لبنان الكبير وفصله عن سورية. وقسم سورية إلى أربع محافظات: دمشق، حلب، العلويين، جبل الدروز.

ب - الدويلات السورية المجزأة:

الجمهورية السورية:

١٣ – قامت حركات مسلحة ضد فرنسا قبل معركة ميسلون في اللاذقية وجبالها عام ١٩١٩ بزعامة الشيخ صالح العلي، وحركة إبراهيم هنانو في حلب والمعرة عام ١٩٢٠.

١٤ – الثورة السـورية الكبرى ١٩٢٥ – ١٩٢٧، انطلقت شـرارة الثورة من جبل العرب بزعامة سلطان باشا الأطرش وما لبثت الجمعيات العاملة آنذاك أن انضوت تحت لوائه، مثل جمعية العهد والجمعية العربية الفتاة، وحزب الاستقلال، فامتدت المعارك من جبل العرب إلى غوطة دمشق. ولما كادت القوات الفرنسية أن تواجه الهزيمة لجأت إلى احراق النصف الجنوبي من مدينة دمشق بسكانه – وما تزال المنطقة تسمى «الحريقة» حتى اليوم وكانت مطالب الثوار:

١ – إعادة توحيد أجزاء سورية الطبيعية.
٢ – وضع دستور للبلاد وقيام حكومة عربية.
٣ – تشكيل جيش عربي
٤ – تحقيق شرعة حقوق الإنسان في الحرية والإخاء والمساواة.

١٥ – في عام ١٩٣٦ وقعت فرنسا مع سورية على معاهدة رفضها البرلمان الفرنسي، وفي ١٩٣٩ أعلنت الحكومة الفرنسية سلخ لواء الاسكندرون عن سورية ومنحه لتركيا بدءاً من ٢٣ حزيران/ يونيو. مقابل حياد تركيا في صراع الحلفاء مع ألمانيا وتأمين سلامة المواصلات في البحر الأبيض. مما أثار موجة سخط عارمة.

١٦ – في ١٩٤٠ هزمت فرنسا أمام ألمانيا فألف الجنرال بيتان حكومة عرفت باسم حكومة فيشي وقد والتها القوات الفرنسية في سورية لكن بريطانيا جلبت قوات فرنسا الحرة بزعامة الجنرال ديغول فهاجمت القوات الفرنسية في سورية وهزمتها. فأعلن الجنرال كاترو، نيابة عن ديغول انتهاء الانتداب واستقلال سورية في ٨ حزيران يوليو ١٩٤١ وأجريت انتخابات برلمانية جاءت بشكري القوتلي رئيساً للجمهورية في آب ١٩٤٣ لكن فرنسا رفضت تسليم القيادة العسكرية للحكومة الوطنية مما أثار اضطرابات في أنحاء البلاد، فما كان من القوات الفرنسية إلا أن قصفت دمشق بالمدفعية والطيران ومثلت بحامية البرلمان السوري بفقء الأعين وتقطيع الأوصال. وأحرقت دمشق مرة ثانية لكن المقاومة صمدت مما أدى إلى عقد مؤتمر في باريس حضرته سورية ولبنان إلى جانب فرنسا وبريطانيا تقرر فيه جلاء القوات الفرنسية في ١٧ نيسان / ابريل ١٩٤٦ فنالت سورية استقلالها الفعلي.

١٧ – في ١٥ – أيار/ مايو ١٩٤٨ انسحبت القوات البريطانية من فلسطين فدخل الجيش السوري الحرب إلى جانب الجيوش العربية لإنقاذ الشعب الفلسطيني من فتك العصابات الصهيونية التي أعلنت قيام دولة اسرائيل في ذلك التاريخ، وفي ١١ حزيران فرضت الدول الغربية هدنة دامت إلى ٩ تموز / يوليو/ وهي مدة كافية لإعادة تسليح اليهود وقلب موازين القوى في المنطقة، وفي ١٨ تموز أعلنت الهدنة الثانية بعد أن كسبت دولة اسرائيل مزيدا من الأرض وشردت الشعب الفلسطيني.

١٨ – الجمهورية اللبنانية:

على أثر الفتنة الطائفية بين الدروز والموارنة عام ١٨٦٠ اجتمعت في القسطنطينية الدول العظمى وهي فرنسا وبريطانيا وبروسيا والنمسا وروسيا وتركيا ووضعت للبنان ما أسمته «القانون الأساسي لسنة ١٨٦٤» الذي تم بموجبه إعادة تنظيم الحكم في لبنان وكان مقسماً إلى قائمقاميتين فجعل لبنان ولاية مستقلة يحكمها مسيحي عثماني يعينه الباب العالي بعد موافقة الدول الموقعة على الميثاق، مع وجود مجلس إدارة

منتخب يمثل الطوائف. ونص بروتوكول ١٨٦٤ على الغاء امتيازات الاقطاعيين وانشاء محاكم مدنية وأخرى دينية.

حين عين جمال باشا حاكماً على بلاد الشام عام ١٩١٢ ، ألغى منصب المتصرف في لبنان وحكم لبنان حكماً مباشراً إلى أن دخلت قوات الملك فيصل دمشق فعين عمر الداعوق ١٩١٨حاكماً على بيروت وحبيب باشا السعد حاكماً على جبل لبنان. مما أزعج فرنسا فاحتلت الساحل اللبناني والجبل وجعلت بيروت عاصمة المنطقة الغربية الساحلية وضمت إليها جبل لبنان وجبال النصيرية وكيليكيا. وفي عام ١٩١٩ أوعزت إلى البطريرك الياس الحويك بتشكيل وفد من الكهنة شحنتهم على مدرعة حربية إلى باريس ليقدم مذكرة إلى كليمنصو رئيس وزارة فرنسا يطالب فيها باستقلال لبنان. وكان فيصل يحاول منذ مطلع ١٩١٩، أن يشترك في مؤتمر الصلح في فرساي، باريس، حيث دعمته أمريكا فأقنع المؤتمر بإرسال بعثة تستطلع رغبات السكان وعلى إثر ذلك انعقد المؤتمر السوري العام في ٢ تموز، يوليو ١٩١٩ فأكد على استقلال سورية ووحدتها على أن تضم لبنان وسورية وفلسطين يكون فيصل ملكاً عليها. وطالب المؤتمر بالغاء اتفاقية سايكس بيكو ووعد بلفور. تفاوض فيصل مع كليمنصو فاتفقا على أن تستقل سورية تحت حكم فيصل وأن تأخذ فرنسا لبنان. رفض المؤتمر السوري الاتفاق فانعقد مجلس الحلفاء في إبريل ١٩٢٠ وأبرم معاهدة سان ريمو (انكلترا وفرنسا وأميركا وإيطاليا) لتقاسم المنطقة.

بعد معركة ميسلون حكمت فرنسا لبنان حكماً مباشراً بواسطة الجنرالات غورو ثم فيجان ثم سراي، وبعد الثورة السورية عام ١٩٢٥ منح المفوض السامي دي جوفينيل لبنان دستوراً فيه مجلسان للشيوخ والنواب وانتخب شارل دباس أول رئيس للجمهورية اللبنانية.

في الحرب العالمية الثانية حكمت قوات فيشي لبنان، واستقبلت الطائرات الألمانية التي جاءت لدعم رشيد عالي الكيلاني في العراق فكانت تقصف القوات البريطانية

وتعود. فدعمت بريطانيا قوات ديغول واحتلت لبنان. في مطلع عام ١٩٤٣ بعثت الحكومتان السورية واللبنانية بمذكرة تطالب بتحويل دار المفوضية إلى دار تمثيل ديبلوماسي. وأجريت انتخابات في لبنان دعم فيها الانكليز الشيخ بشارة الخوري ففاز وألف حكومة برئاسة رياض الصلح الذي أعلن الاستقلال في تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٤٣، فوجه نائب المفوض السامي انذاراً إلى الحكومة اللبنانية بعدم إعلان الاستقلال. لكن المجلس النيابي أقر تعديل الدستور فأمر المفوض السامي «هللو» بتعليقه واعتقال رئيس الجمهورية ورئيس الحكومة وزعماء آخرين لكن النواب اجتمعوا وانقلب هياج الشارع إلى ثورة أيدتها الشعوب العربية وانكلترا وامريكا فجلت القوات الفرنسية عن لبنان في نهاية ديسمبر ١٩٤٦.

انتسب لبنان إلى جامعة الدول العربية في ١٩٤٥ وإلى هيئة الأمم المتحدة واشترك في الحرب الفلسطينية سنة ١٩٤٨.

١٩ - المملكة الأردنية الهاشمية:

عندما نصب الملك فيصل ملكاً كانت الأردن جزءاً من سورية. لكن مؤتمر سان ريمو وضع الأردن وفلسطين تحت الانتداب البريطاني. وحين انتهى العهد الفيصلي لجأ إلى الأردن جماعة الحركة العربية وجعلوه قاعدة لمناوأة الفرنسيين. فاشتكت فرنسا إلى انكلترا التي أرسلت الأمير عبدالله بن الحسين إلى الأردن فبايعه شيوخ القبائل والعشائر لكن حكومة هربرت صموئيل في فلسطين بثت الفوضى في الأردن إلى أن جاء وزير المستعمرات ونستون تشرشل في ٢٧ آذار / مارس ١٩٢١ فعقد في القدس اجتماعاً مع الأمير عبدالله وهربرت صموئيل المندوب السامي على فلسطين وروبير دوكة وكيل المندوب السامي الفرنسي في سورية، حيث تقرر إعلان عبدالله بن الحسين أميراً هاشمياً على الأردن وتشكيل حكومة أردنية برئاسته على أن ترجع حكومة عمان إلى المندوب البريطاني في القدس بالمشورة مقابل إعانة مالية سنوية تقدمها الحكومة البريطانية، وعلى أن يتعهد رئيس الحكومة الأردنية بالمحافظة على حدود فلسطين وسورية، وعلى مركزين للطيران البريطاني أحدهما في عمان والآخر في الكرك.

ظلت البلاد في حال من الفوضى والهياج إلى أن عقد الأردن مع بريطانيا معاهدة في ٢٠ شباط / فبراير ١٩٢٨ ظلت فيها الشؤون الخارجية والاقتصادية والقضائية والعسكرية بيد بريطانيا. وفي ١٩٣٤ اعترفت بريطانيا باستقلال الأردن على أن يبقى الجيش تحت إدارتها. وفي ٢٥ نيسان/ أبريل ١٩٤٦ اجتمع المجلس التشريعي الأردني وأعلن الأردن دولة مستقلة ذات حكم ملكي وراثي نيابي وتوج الأمير عبدالله ملكاً على الأردن، وفي ١٩٤٨ أبرمت معاهدة أخرى بين الطرفين نصت على ابقاء قيادة الجيش الأردني في إمرة الضباط البريطانيين مقابل المعونة البريطانية.

في ٢٩ تشرين الثاني، نوفمبر ١٩٤٧ أقرت الجمعية العامة للأمم المتحدة مشروع التقسيم لفلسطين فرفضته الدول العربية ووافق عليه الملك عبدالله والوكالة اليهودية. وكان الملك عقد أول اجتماع مع جولدا ماير في نوفمبر ١٩٤٧ واجتماعاً آخر في نيسان ١٩٤٨، وبعد ذلك اندلعت الحرب بين العرب واليهود، فأصر الملك عبدالله أن يكون هو القائد الأعلى للقوات العربية، يساعده في ذلك غلوب باشا رئيس أركان الجيش الأردني، وبعد النكبة أعلن الملك ضم ما تبقى من فلسطين إلى الأردن في نيسان ١٩٥٠.

٢٠ - فلسطين:

في عام ١٨٩٧ في ٢٩ آب عقد هرتزل في مدينة بال بسويسرا أول مؤتمر صهيوني حضره ممثلون من أوربا قرروا فيه:

١ - تكوين المنظمة الصهيونية العالمية.

٢- وضع برنامج العمل الصهيوني.

وقد رفض السلطان عبدالحميد عرض هرتزل بحل أزمة السلطنة المالية مقابل فلسطين، فاتصل الصهاينة بأعضاء جماعة الاتحاد والترقي الذين كانوا على استعداد للنظر في المقترحات اليهودية لكن الممثلين العرب في البرلمان العثماني احتجوا بشدة في جلسة المجلس في خريف عام ١٩١٢ على ما أحرزه اليهود من أراض زراعية في

سهل مرج ابن عامر، وكان يخص الياس سرسق . لكن اليهود حذروا الأتراك من يقظة القومية العربية ووعدوهم بأنهم سيكونون عوناً لهم على العرب.

في ١٤ تموز، يوليو ١٩١٥ بدأت المفاوضات بين الشريف حسين وهنري مكماهون بهدف الحصول من بريطانيا على ضمان استقلال البلاد العربية بعد انتهاء الحرب، وكان مكماهون المندوب السامي لبريطانيا على مصر والسودان. وقد جرت المراسلات عبر خمس مذكرات، آخرها في ١٠ آذار، مارس ١٩١٦، خلال ذلك توصلت بريطانيا مع فرنسا وروسيا إلى اتفاق سري عرف بمعاهدة سايكس بيكو وهي تعطي القسطنطينية والأناضول لروسيا، وسورية والموصل لفرنسا وجنوب سورية والعراق لبريطانيا. أما فلسطين فقد وضعت تحت إدارة دولية. لكن الحركة الصهيونية وعدت بريطانيا بأن تعمل على جعل فلسطين «محمية» بريطانية مقابل أن تفاوض بريطانيا كلاً من ايطاليا وفرنسا والولايات المتحدة لتأمين موافقتها على وعد بلفور.

في ٢ تشرين الثاني، نوفمبر ١٩١٧، وبعد مفاوضات استمرت تسعة أشهر صدر وعد بلفور «إن بريطانيا تؤيد إنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين» وقد تسلم الرسالة اللورد روتشيلد. وفي مؤتمر سان ريمو ١٩٢٠ أصدرت عصبة الأمم صك انتداب بريطانيا على فلسطين وعين اليهودي هربرت صموئيل مندوباً سامياً على فلسطين بعد الجنرال اللنبي. في أكتوبر ١٩١٧ كشفت الثورة البلشفية كلاً من وعد بلفور واتفاقية سايكس بيكو، فاتصل حاييم وايزمن بالملك فيصل وأكد له عدم نية اليهود في انشاء دولة لليهود وأن الهجرة اليهودية بقصد تطوير فلسطين.

اندلعت المظاهرات بعد أن نشرت الجرائد الوثيقتين وقد مرت الحركة الوطنية في ثلاث مراحل تاريخية هي:

١ – مرحلة ١٩١٩ – ١٩٢٩ وهي مرحلة الانتفاضات والمؤتمرات.

٢ – مرحلة ١٩٣٠ – ١٩٣٩ وقد حدث فيها الاضراب الكبير والثورة الكبرى.

٣ – مرحلة ١٩٤٨ مرحلة الحرب والهزيمة وضياع فلسطين.

وفي المراحل الثلاث خاض الشعب الفلسطيني نضالاً غير متكافىء حيث وضعت الامبراطورية البريطانية ثقلها العسكري، كما صبت الحركة الصهيونية امكاناتها المالية والبشرية. فكانت تضحيات الشعب الفلسطيني عظيمة وآلامه أعظم، في وجه هجرة يهودية مسلحة. فقد انعقد في أواخر عام ١٩١٩ المؤتمر القومي الأول في القدس ورفض وعد بلفور واعتبر فلسطين جزءاً من سورية الكبرى ثم اندلعت مقاومة مسلحة في القدس ثم في يافا عام ١٩٢١ ثم قامت ثورة شملت كل فلسطين في ١٩٢٩ وانتهت بلجنة (شو) واصدار الكتاب الأبيض حيث وعدت بريطانيا بإعادة النظر في الهجرة اليهودية ثم تراجعت فقامت ثورة ١٩٣٦ وقاومتها بريطانيا بشراسة فسقط أكثر من ثلاثة آلاف شهيد. لكن الأعمال المسلحة استمرت إلى سنة ١٩٣٩ تاركة المزيد من الضحايا بينهم متطوعون عرب. ثم نشبت الحرب العالمية الثانية فنقلت الحركة الصهيونية ولاءها إلى الولايات المتحدة وألفت في فلسطين منظمات إرهابية (الهاجانا، شترن، أرجون) التحق أفرادها بالجيش البريطاني فتلقوا التدريب والعتاد. وفي ٢٩ نوفمبر، تشرين الثاني ١٩٤٧ عرضت بريطانيا قضية فلسطين على الأمم المتحدة وضغطت مع الولايات المتحدة لتمرير مشروع التقسيم فأقرته الجمعية العامة وقبلته الوكالة اليهودية وبدأ البريطانيون بالانسحاب وتسليم الأراضي للصهاينة ومعها السلاح، وفي ١٥ أيار ١٩٤٨ أعلنوا استقلال دولتهم مع اعتراف الولايات المتحدة بها. فالتهبت المنطقة العربية ودخلت الحركات الفدائية والجيوش العربية أرض فلسطين بقيادة الملك عبدالله وحققت شيئاً من التوازن. لكن هيئة الأمم المتحدة فرضت هدنة في ١حزيران، يونيو ١٩٤٨ وانتهت في ٩تموز/ يوليو أعادت خلالها المنظمات الصهيونية تسليح نفسها فيما انقسمت القيادات العربية وتخلخل الوضع العسكري العربي فأعلنت الهدنة الثانية في ١٨ حزيران واستمرت إلى عام ١٩٦٧.

****

٢ - التحقيب الشعري:

في نهاية القرن التاسع عشر كان الشعر العربي في بلاد الشام يشهد نهضة تحديثية نفضت عنه مخلفات عصر الانحطاط، فنشد شعراء الشام الجزالة والوضوح والصورة المعبرة، وكانت العودة إلى شعر العصر العباسي الأول والثاني خير معين لهم على التعبير عن أحداث عصرهم المضطرب وعن وعيهم لقوميتهم المضطهدة ولغتهم المغيَّبة وحريتهم المستلبة. ولا بد من الإشارة إلى أن هؤلاء الشعراء القوميين في مطلع القرن العشرين كانوا يمثلون النخبة المثقفة والفاعلة في المجتمع العربي إلى جانب الضباط السياسيين الثوريين. وإذا كنا سوف نربط القصائد إلى مناسباتها السياسية فذلك لأن الحدث السياسي ينبغي أن يترجم في حدود مغزاه النفسي الجماعي، لأن هذا المغزى هو الدافع إلى التعبير والمساهم في تطوير الشعر القومي فالمهم ليس الحادثة وإنما رد الفعل عليها عند الشعب والشاعر، وقدرتهم على استيعاب مغزاها كاملاً. وإذا كنا سنقرن القصائد إلى المناسبات السياسية فذلك لا يعني إغفال التغيرات التي دخلت على المجتمع العربي في كل المجالات الأخرى من سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية ونفسانية، أدت إلى إخراج الشعر والشعراء من دائرة العصور الوسطى إلى قلب العصر الحالي.

(١) عندما أصدر السلطان عبدالحميد الثاني دستور ١٩٠٨ عمد الشعراء العرب إلى الإشادة بالحرية الوافدة بعد القمع، فيقول سعيد شقير منوهاً بنضال الضباط الأحرار في سبيل الدستور:

اليـــوم نمرح أحـــراراً بفـــضلكم
نغــــدو ونمسي، ولا همٌ ولا نصبُ

قـــد أُطلق الحـــر من ســـجن أُهين به
وعـــاد للوطن المحـــبوب مـــغــتـــرب

فـــلا جـــواسيس نخشى من وشـــايتـــهم
ولا جـــــرائد تأتينا فنرتعب

وإن مـــشـــينا فـــلا جـــاسوس يتـــبـــعنا
وإن جلسنا فـــلا جـــاســـوس يرتقب

---

(١) الأرقام ضمن دائرة تحيل إلى الأرقام الواردة في قسم التحقيب السياسي.

ننام في الليل لا الأحلام تقلقنا

وننهض الصبح، لا خوف ولا رعب[1]

وكان شعراء الشام ما زالوا يذكرون فتنة ١٨٦٠ فرأوا أن الدستور يسهم في إزالة الطائفية عن طريق المساواة. وفي ذلك يقول نقولا رزق الله أحد مهاجري الأدباء الشاميين في مصر:

هيا افتحوا يابني عثمان أعينكم

تدفقَ النورُ حتى بدّد الظلما

وادعوا لمن بعث الدستور من جدثٍ

بكت عليه عيون العالمين دما

فقد حرمناه ظلماً وانقضى زمن

عليه، حتى حسبناه غدا عدما

واليوم جرد سيف الحق صاحبه

وهاجم الظلم حتى فر منهزما

تعانق الشيخ والقسيس واصطحبا

من بعد ما افترقا ضدين واختصما

تعانقا في حمى الدستور واتحدا

ورفرفت راية التوحيد فوقهما[2]

٤ - اتبعت جمعية الاتحاد والترقي سياسة التتريك في البلاد العربية بعد خلع السلطان عبدالحميد، فانبرى الشعراء للدفاع عن اللغة العربية، وسوف نبدأ بقصيدة للشاعر سليمان التاجي الفاروقي يخاطب فيها السلطان محمد رشاد فيفخر بمجد العرب وولائهم للعثمانيين أولاً:[3]

العُرْب، لا شقيَتْ في عهدك العَرَبُ

سيوف مُلْكك، والأقلام والكتبُ

---

(١) الأب لويس شيخو اليسوعي، تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر.

(٢) م.س.ج٢/ص٧٢ ، ج٢/ ص١٦٣

(٣) د. امجد الطرابلسي: شعر الحماسة والعروبة في بلاد الشام - مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٧ ص٣٩.

سـيـاج دولتك الغـرا ومـعـقلهـا
والـثـابتـون، وحـبل الملك مـضطرب
هم الجـبـال فـمـا حـمّلتـهم حـملوا
لكن إذا سـمـتـهم ضـيم النفـوس أبوا[1]
كـانت ربيـعـاً من الأيام دولتـهم
ومـعـرضـاً راج فـيـه العلم والأدب
وكل فـضل أتى فـالعـرب مـصـدره،
بل أي فـضل أتى لـم تحـوه العـرب؟

وينتقل إلى الكلام على اللغة العربية، مبديا غيرته ذاكرا ما صارت إليه من إهمال بعد أن حظر تعليمها في المدارس:

لسـانهم أخْلَقَ الإهـمـال جـدَّته
فـبـات ينعى على الكتّـاب مـا كـتـبـوا
تمشَّتِ اللهـجـة العـجـمـاء فـيـه إلى
أن أنـكـرتـه بـنـوه الخـلَّـص الـنـجـب
بضع[2] وعـشـرون مليـونا لـهم لـغـة
تموت مـا بينهم؟ يا شـد مـا غلبـوا!
هذي المدارس مـحظور تـعلمـهـا
فـيـهـا، فـمن أين تُبـغى؟ كـيف تكتـسب؟

ويهاجم الشاعر فؤاد الخطيب طغيان الأتراك فيخاطبهم معنفاً مهدداً:

يا عـصـبـة في بلاد التـرك طاغـيـة
لا تحـسـبـوا العـرب في أوطانهم رِمَـمَـا
إن الـزمـان الذي أَولاكُمُ نِعَـمـاً
هو الزمـان الذي نرجـو به نعـمـا

---
(١) ضم الشاعر الباء في (أبوا) وكان حقها الفتح.
(٢) صحيحها (بضعة).

وهذه صحف التاريخ ناطقة

بفضلنا، فاسألوا الرومان والعجما

وطالعوا صادق الآثار واجتنبوا

يوماً نطبق فيه السهل والعلما[1]

(٦) شهداء ٦ أيار ١٩١٦:

لم يكن في وسع الشعراء المقيمين في الوطن خلال تلك الأيام العصيبة أن ينتصروا بشعرهم علناً لهؤلاء الشهداء الذين كانوا القافلة الأولى من الضحايا تقدمها بلادهم في سبيل حرية الأمة العربية. فقد كان سيف الطغيان مصلتا على الأعناق وكان الإنسان يؤخذ بالشبهة، بله الإقرار. فانطوى هؤلاء الشعراء على أنفسهم وقلوبهم تقطر دما، ينتظرون اليوم الذي يستطيعون فيه أن ينفسوا عن آلامهم وينشروا ما نظموه في بكاء شهدائهم، ولعل من الشعر الذي نظم في تلك الفترة وطوي ثم نشر فيما بعد، قصيدة (هل تذكرين) لمحمد الشريقي. فالقصيدة - كما يظهر من بعض أبياتها - نظمها صاحبها حينما كان سجيناً في قلعة دمشق عام ١٩١٦، ثم نشرتها مجلة (الرابطة الأدبية) الدمشقية عام ١٩٢٢[2].

وهذه بعض أبياتها:

لله شبان البلاد وشيبها

باسم البلاد على الجذوع تُعلَّقُ

يتقدمون إلى الردى بتبسّمٍ

لا يرهبون الموت وهو محقق

لِيَكِلْ لنا الأوغاد ما شاؤوا أذى

لا بد أن الظلم يوماً يُمحق

نقموا علينا أن نحب بلادنا

والحب في شرع الإله مصدق

(١) ديوان الخطيب ص٣٤.

(٢) امجد الطرابلسي، م.س. ص٥٦

وقضوا عليَّ بأن أُزَجَّ بمحبسٍ
من دونه باب المسرة مغلق
زعموا بأن السجن يوهن عزمتي
يا بئس ما زعم الظلوم الأحمق!

ويورد أستاذنا الدكتور أمجد الطرابلسي قصيدة في رثاء الشهيد الشيخ عبدالحميد الزهراوي بتوقيع أديب حمصي اسمه جورج أطلس – ولعله اسم مستعار. يقول:

عبدالحميد أخي، ما كنت منتظرا
أن السماء بهذا الجور تبلونا
تبكيك حمص وما تحويه من نزه
يبكيك ميماسنا، يبكيك عاصينا[1]
يبكيك من سمعوا صوتاً جهرت به
ضد التفرق فانبثَّ الإخا فينا
أين الألى طالما باهوا بشدتهم
وطالما احتقروا من خالف الدينا
لِمْ لم يذودوا ولِمْ لَمْ يقطعوا قرنا
شد الطغاة إليه زين وادينا؟

وينتقل صاحب هذه الأبيات بعد ذلك إلى تعنيف ممثلي الحلفاء لأنهم هم الذين شجعوا العرب على التمرد وأطمعوهم باستقلال، ثم نفضوا أيديهم منهم وسمحوا لمراسلاتهم السرية معهم أن تقع في أيدي الترك وتركوهم يصلبون على الجذوع دون أن يحركوا ساكنا:

يا قنصل العم سامٍ! لا رأيت هنا
طول الحياة ولا لاقيت تطمينا
سلَّمتَ للترك أوراقا قتلت بها
خير الكرام وفرقت المحبينا

(١) نهر العاصي، ويمر في حماه وحمص.

ويا فرنسا التي بالغش قد جذبت
إلى المشانق جمعا من موالينا
نفخت في بعضنا روح الرجاء وإذ
قمنا على الترك لم تأتي تعينينا
وياحكومة جورج الخامس احترمي
ما في الكتاب الذي أوحاه فادينا[1]

والشاعر في هذا المقطع يشير إلى رأي انتشر في ما بعد، مفاده أن السفارات الأجنبية تركت المراسلات بينها وبين هؤلاء الزعماء عن عمد لكي تقع بأيدي الأتراك فيقضوا على الزعامات القومية لئلا يبقى في بلاد الشام قيادات تنظم المقاومة ضد المحتل الأجنبي.

وقد كان شعراء المهجر أطلق لساناً وأوضح بياناً، فنقرأ في «أعاصير» الشاعر القروي:

خير المطالع تسليمٌ على الشهدا
أزكى الصلاة على أرواحهم أبدا
فلتنحنِ الهامُ اجلالا وتكرمةً
لكل حر، عن الأوطان مات فدى
يا أنجم الوطنِ الزهرِ التي سطعتْ
في جوِّ لبنان، للشعب الضليل هدى
قد علقتكم يد الجاني ملطخة
فقدَستْ بكم الأعواد والمسدا
حتى غدا كل حر لو نصبت له
حبل المنون على هُدّابه سجدا
بل علّقوكم بصدر الأفق أوسمة
منها الثريا تلظّى صدرها حسدا

(١) يقصد المسيح عليه السلام.

أكـــرم بحـــبلٍ غـــدا للعـــرب رابطة
وعــقــدة وحــدت للعــرب مــعــتــقــدا

ولعل قصيدة نسيب عريضة وموضوعها (الشعب الذي لا يفيق) هي مما نظم في هذه الفترة أيضاً:

كفّنوه

وادفنوه

أسكنوه

هُوّةَ اللحد العميق

واذهبوا، لا تندبوه،

فهو شعب

ميت ليس يفيق

هتْكُ عرضٍ

نهْبُ أرضٍ

شنق بعض

لم تحرك غضبة

فلماذا نذرف الدمع جزافاً

ليس تحيا الحطبه!

وقد كان اعدام هذه القافلة الكريمة من الشهداء سبباً في تعجيل الشريف حسين، الذي كان آنئذ يفاوض الحلفاء سراً، بإعلان الثورة العربية على الترك ودخول العرب إلى جانب الحلفاء في الأيام الأولى من حزيران سنة ١٩١٦، أي بعد شهر واحد من تعليق الشهداء على المشانق في ساحات دمشق وبيروت، وقبل أن تجف دماؤهم المطلولة، واستطاع شعراء العرب في الشام – من ثم ، ولا سيما من استطاع منهم الإفلات من قبضة الترك والالتحاق بالحجاز، أن يطلقوا العنان لعواطفهم، فيمجدوا ثورتهم ويغنوا لمواكب المجد أناشيد النصر والفخار. وكان من الطبيعي ألا ينسى هؤلاء الشعراء في غمرة حماسهم الثوري شهداءهم الذين كانت شهادتهم من أشد العوامل أثراً في إذكاء نار الثورة.

فهذا خيرالدين الزركلي يفتتح إحدى قصائده الثورية بذكر هؤلاء الشهداء الأبرار فيقول[1]:

نعى نادب العرب شبانها
فجدد بالنعي أحزانها
بكى كل ذي عزة تربه
فهاج نزارا وعدنانها
فمن للمدامع ألا تفيض
وترسل كالسيل هتَّانها
فجائع هن حديث القلوب
وهيهات تسطيع سلوانها
نعت لغة العرب من أحكموا
لسان قريش وتبيانها
وناحت على من بنوا عزها
وأعلوا بما أثَّلوا شانها

وقد بقيت تضحية (شهداء ٦ أيار) حية في نفوس أهل الشام فظل الشعراء يستوحونها على كر السنين، فبعد ثماني سنوات نظم خليل مردم بك قصيدة موجعة في ذكراهم:

لاهمَّ دمعيَ من طول البكا نفدا
فهب لعينيَ ما تبكي به الشهدا
وما الدموع، وإن جادت، بمنجدة
فاجعل لها من دمي أو مهجتي مددا
لؤم بمن لا يريق الدمع تكرمةً
لمن أريقت دماهم للبلاد فدى
في مثل ذا اليوم، لا جاد الزمان به
على الجذوع علت أرواحهم صعدا
طارت إلى الملأ الأعلى لتدرك ما
قد فاتها نيله إذ تسكن الجسدا

(١) ديوان الزركلي ص٦٥ .

لصوتها في حفاف العرش هينمةٌ
هل تسمعون ففي أذنيَّ منه صدى
صدى دعاء عريض ذي حكايته
العُرْب، والعُرْب، واستقلالهم أبدا
....
هل تذكرون، وما بالعهد من قِدمٍ
يوما أراكم ضحاه طالعا نكدا
على الوجوه علامات الأسى ارتسمت
وفي القلوب سعير البث قد وقدا
ترى الكآبة ممدودا سرادقها
وغيمها بسماء الشام منعقدا
في الغوطتين إذا ما نسمة خطرت
أنَّتْ كما أن محزون إذا جهدا
كأنما الدوح إن مال النسيم به
ثواكلُ نشرت أشعارها كمدا

فلو تراهم على الأعواد ماثلة
أجسامهم لفقدت الصبر والجلدا
تواجه الشمس منهم أوجها نضرت
كالماس في الشمس لألاء إذا اتقدا
كأن إطراقهم في طول صمتهم
كمن يراجع معنى رائعاً شردا
كأن إغضاءهم إغضاء ذي كرم
عن الإساءة خلقاً طاهراً وهدى[1]

(١) د. أمجد طرابلسي، ص٦٤.

بعد هذا الوصف الحي المؤثر في استشهاد هذه الكوكبة نختم بأبيات قالها بشارة الخوري في تمجيد تضحيتهم:

كتلة من لهب
في سماء العرب
ولواء من هدى
وشعاع من نبي
يا شهيداً، دمه
قال: يا أرض اشربي
أنتِ إن لم ترتوي
من دم الحرّ الأبي
ذلّ فيكِ العربي
واستبدّ الأجنبي[1]

⑦ الثورة العربية:

ما إن أعلن الشريف حسين انطلاق الثورة حتى تبادر شعراء الشام إلى تمجيد قيادته والدعوة إلى الانضواء تحت لوائه، قال شاعر الثورة العربية فؤاد الخطيب:

حيِّ الشريف، وحي البيت والحرما
وانهض فمثلك يرعى العهد والذمما
إيه بني العرب الأحرار، إن لكم
فجراً أطل على الأكوان مبتسما
من ذلك البيت، من تلك البطاح على
تلك الطريق مشت أجدادكم قُدُما
من كل أروع وثابٍ إذا انتسبتْ
بيض الصوارم كان الصارم الخذما
لستم بنيهم ولستم من سلالتهم
إن لم يكن سعيكم من سعيهم أمما

(١) اعلام الأدب والفن لادهم الجندي ص١٥.

إلى الشام، إلى أرض العراق إلى
أقصى الجزيرة سيروا واحملوا العلما

واسمعوه ينشد لمواكب الثورة أناشيد النصر ويدعو العرب إلى التجرد من كل نزعة إقليمية والانصهار في الفكرة العربية الشاملة:

لمن المضارب في ظلال الوادي
ريانة الجنبات بالورّادِ
الله أكبر تلك أمة يعرب
نفرت من الأغوار والأنجاد
ومشت على الأسلاف مشية واثق
بالله والتاريخ والأمجاد
لبيك يا شبه الجزيرة واسمعي
ما شئت من شدوي ومن إنشادي
لك في دمي حق الوفاء، وإنه
باق على الحدثان والآباد
ولقد برِئْتُ إليك من وطنيةٍ
عرجاءَ، تؤثر موطن الميلاد
ومن اشترى استقلاله بدمائه
لم يستنم لأذى ولا استعباد[1]

ويوم دخل الأمير فيصل على رأس الجيش العربي دمشق في ٣ تشرين الأول، أكتوبر ١٩١٨ يخاطب الشاعر محمد الفراتي الحسين مهنئا:

صدقَتْ ظنها بك الأيام
يا إمام الهدى، ونعم الإمامُ
بانَ أمر الإله لما تصدى
لبني الترك سيفك الصمصام

---

(١) راجع كتاب «ثورة العرب» لأسعد داغر ص٣٤١

كـــــوكب فـي الحـــــجــــاز لاح سنـاه

فـــاســـتنارت بـه دمــــشق الشــــام

فـــزكـــا نبـــتـــهـــا وطاب ثـراهـا

وانجلـى يوم ذاك عنهـــا القـــتـــام

مـــا أعـــرتَ الفـــراش جنبـــيك حـــتى

رفـــرفتْ في ربـوعـــهـــا الأعـــلام[١]

ولكن في غمرة الاحتفالات، تناهت إلى أسماع الثوار أخبار وعد بلفور ومعاهدة سايكس بيكو فندد الشعراء بغدر «الحلفاء»، فهذا خير الدين الزركلي يصف غدر الحلفاء أصدق وصف، ويميط القناع عن ثعلبيتهم وإفكهم حين يخاطب العرب قائلاً سنة ١٩١٩[٢]:

يـا أمـــة وقـــفت علـى حب العـــلا

أفـــلاذهـا والشـــيب والشـــبـــانـا

لبس العـــداة لهـــا الرياء جـــلابيـــاً

وطووا لهـــا الأحـــقـــاد والأضـــغـــانـا

هم عـــاهدوك على الوفـــاء ومـــا وفـــوا

ووثقت منهم بالحليف فــــخــــانـا

عطفـوا على الضـعـفـاء حـتى خـيلوا

لـهم المخـــاوف مـــوئلاً وأمـــانـا

وحنوا على الإنسـان حـتى اسـتـوثقـوا

مـــتـــحكمين، فـــأنكروا الإنســـانـا

ويقول الشاعر نفسه في قصيدة أخرى يعرض بمبادئ (ولسن) وانخداع الشعوب بها[٣]:

وعـــودَ (ولسنَ)، كم أضللتِ من فـــئـــة

لأنت أشـــأم مـــا سِـــيْـــسَت به الأممُ

---

(١) ديوان الفراتي، ص٢٧.

(٢) ديوان الزركلي ص٥٥-٥٦.

(٣) م س، ص١٥.

خــدعــتنا فــانخــدعنا فــاســتــخف بنا

شـــــمس عن الحق في آذانـهم صـــــم

أيدّعـــون حـــقـــوقـــاً في مـــواطننا؟

والمين أقـــبح مـــا يطوي عليــــه فم

كذلك يهاجم مصطفى الغلاييني مؤتمر سان ريمو بقوله[1]:

يا مــجلســا عــقــدته عــصــبــة ظلمت

خطّت أســاطيــره بالجـــور طغــواها

لا تخـــدعــونا بألفـــاظ إذا سُــمــعت

تحلو، وإن نخــتــبــرها مــرُّ مــعناها

فــمــا (الحــمــاية) إلا الســهم يقــصــدنا

ومـــا (الوصـــاية) إلا النار نصـــلاها

ومـــا (الرعـــاية) إلا سلب نعــمــتنا

باسم المعـــونة نرعى شــوك بؤســاها

لا تحــســبــوا زخـرف الأقــوال يخــتلنا

إن الســيــاســة قــد بانت خــفــاياها

وهذا شفيق جبري يؤكد أن العدل لا يقف بجانب الأعزل، فيقول:

يــا لــلــثــــغـــور من الــضـــيـــــا

ع فـــــمــن يــغـــــيـث ومـن يـنـاضـلْ

عــــــزُّ الـنـصــــيـــــر فـلـيـس يـنـ

ـصـــــر في الشـــــدائد والـنـوازل

إلا الأســنــة والــصـــــــوا

رم والمــــدافـــع والـــقـــنـــابـــل

أبـت الـطـبـــــائـع أن يَـقِـــــرْ

رَ الـعـــــدلُ في جـنـب الأعــــازل

---

(1) ديوان مصطفى الغلاييني ص٧٦.

والحقُ معـقـود بـاطـ
ـراف اللهـاذم والمناصل

ويذهب خير الدين الزركلي في إحدى قصائده إلى التهديد الصريح فيخير حلفاء الأمس بين الجلاء عن البلاد والسيف[1]:

فيم الونى وديار الشام تقتسم
أين العهود التي لم ترع والذممُ؟
هل صح ما قيل من عهد ومن عِدَةٍ
وقد رأيت حقوق العُرب تُهتضم
أَلـيَّـةً بسماء ظللت وطني
وأنبتت عشبه بالغيث ينسجم

وحين مات الحسين في قبرص ١٩٣٢ رثاه خليل مردم فمدح وفاء العرب وشهَّر بغدر الحلفاء:

صدقتَ فكنت أوفى الناس عهدا
وأنقاهم وأطهرهم ضميرا
ظللت على الصراحة حين راغوا
ووفيت البوائق والنذورا
فلما أيسروا خذلوك بغياً
وكنت لهم بشدتهم نصيرا
وليس عليك أن نكثوا وخانوا
وليس عليك أن وعدوك زورا[2]

(١١) موقعة ميسلون (٢٤ تموز/ يوليو ١٩٢٠):

بعد إعدام شهداء ٦ أيار ١٩١٦ واعلان الثورة العربية وقعت معركة ميسلون، وهي معركة رمزية خاطفة أصر على خوضها وزير دفاع الحكومة الفيصلية الشهيد

(١) ديوان الزركلي ص١٥.

(٢) ديوان خليل مردم، ص٧٢.

يوسف العظمة بما استطاع تجميعه من متطوعين ضد قوات غورو التي كانت تشكل أقوى قوة برية في العالم. وبعد شهر من الواقعة نظم خيرالدين الزركلي هذه القصيدة:

غلت المراجل فاستشاطت أمة
عربية غضباً وثار وقودُ
زحفت تذود عن الديار وما لها
من قوة، فعجبتُ كيف تذود
الطائرات محومات حولها
والزاحفات صراعهن شديد
ولقد شهدت جموعها وثابة
لو كان يدفع بالصدور حديد
في ذمة الأجيال نهضة أمة
أودى بها التهويل والتهديد
وثقتْ بعهد الأقوياء فأسلمت
هيهات ما للأقوياء عهود
ما سجّلَ التاريخ عبرة وأدها
إلا لينهض في الغد الموعود
والشعب إن عرف الحياة فماله
عن درك أسباب الحياة محيد

«ويسألون يوسف العظمة»: كيف تقاتل الفرنسيين وأنت تعلم أنك لن تنتصر عليهم؟ ويجيب بتصميم المقاتل:

أن نقاتل ونخسر المعركة خير من أن نسلم بلادنا بدون قتال، تسليم البلاد لهم يعني شرعية وجودهم فيها، أما مقاتلتهم فتعني ان البلاد لنا ولن نسكت على وجودهم فيها ويعني ان بلادنا لن تركع»

(من كتاب معركة ميسلون
لساطع الحصري).

هذا الموقف البطولي أوحى إلى الشعراء العرب أفضل ما جادت به قرائحهم. فقد زار مقام الشهيد الشاعر أحمد شوقي فكانت لاميته التي نقشت على الضريح وجاء فيها:

سأذكر ما حييتُ جدار قبرٍ
بظاهر جلقٍ ركبَ الرمالا

مقيمٌ ما أقامت ميسلون
يذكر مصرع الأسد الشبالا

تغيّب عظمة العظمات فيه
وأول سيد لقي النبالا

فكُفِّن بالصوارم والعوالي
ووسِّد حيث جال وحيث صالا

إذا مرت به الأجيال تترى
سمعت لها أزيزاً وابتهالا

ويخاطب الشاعر المهجري «إيليا أبوماضي» بطل ميسلون قائلاً:

بأبي وأمي في العراء موسد
بعث الحياة مطامعاً ورغابا

لما ثوى في ميسلون ترنحت
هضباتها وتنفست أطيابا

وأتى النجوم حديثه فتهافتت
لتقوم حراساً له حجّابا

وظل يوسف العظمة وميسلون مثلاً للتضحية والفداء، فبعد خمس عشرة سنة نظم خليل مردم قصيدة عام ١٩٣٥ يمجد المعركة والشهيد:

أيوسف، والضحايا اليوم كثر
ليهنك كنت أول من بناها

زكا نبت البلاد، وليس بدعا
زكيات الدما كانت حياها

فــــديتك قـــائداً حـــيـــا ومـــيــتـــاً
رفـــــعت لكل مكرمـــــة صـــــواهـا

وقد عم البلاد ذهول من هول ما جرى، تصوره هذه الأبيات لشفيق جبري من قصيدة له عنوانها «أنا والحمام»:

شـــــتـــــان مـــــا قـلبي وقلـ
ـبك ياحـــمــــام الزيزفـــونِ
أنت الطليق فـــمـــا تـزا
ل من الســهـــول إلى الحـــزون
ومن الســـحـــاب إلى الهـــضـــا
ب، إلى الجـــبـــال، إلى الدكـــون
وأنا المبــــرح بالســــلا
سل مــــثل تبــــريح الســـجـــون؟
وحـــصـــونك الجـــو المديـ
ـد، فـــمن يدل على حـــصـــوني؟
وتقـــيك أطراف الجـــبـــا
ل أذى النبـــال فـــمن يقـــيـني؟
تطوي الســمــاء فــتــرتوي
من كل واطفـــة هـتـــون
وأنا إذا انقطع الســحـــا
ب ســقـــيت قلبي من شـــؤوني

أما الشيخ مصطفى الغلاييني فيدعو إلى استئناف النضال، بعد عام من ميسلون[1]:

أيرجع المجـــد مـــا تجـــري به المقلُ
أم يبـــعث الميت من طي الثـــرى الأملُ

(١) ديوان الغلاييني ص٩٤.

إن الغـــزاة أقـــامـــوا فـي منـازلنـا
والبـحـــر في يدهم والســهل والجـبل

والناس يُسـقَـون كـأس الضيـم متـرعـة
مـزاجـهـا الهـون والتـغـريب والوجل

عـــام مـــضى ودمـــانـا لم تـزل هدرا
في مـيـسلون، عليـهـا الهـام تنتـقـل

قلنا كـثـيـراً وشـر القـول أكـذبه
لا يصـدق القـول حـتى يصـدق العـمل

وقد شرعت فرنسا في تقسيم البلاد إلى دويلات طائفية، فقال الشاعر بدوي الجبل يذكر العرب بوحدتهم[1]:

فـيم التـخـاذل، لا فلت جـمـوعكم
والـدهـر يـزحـف بـالأرزاء والـنـوبِ؟

مـــالي ولـلناس، جـد الناس كلـهم
وضـــاع قـومـيَ بين الجـد واللـعب

هل لابن دجلة حق غـيـر مـغـتـصب
أم لابن جلق إرث غــيـــر منتـــهب؟

ويلح الشاعر في قصيدته هذه على أوضاع القطرين السوري واللبناني ويستغرب انفصالهما ويبين ضرورة اتحادهما قائلاً:

لـي مـــــوطن فـي ربـا لـبنـان ممتـنـع
ولـي بـنـو الـعـم مـن أبـنـائه الـنـجـب

لبنان والغـوطة الخـضـراء ضـمـهـمـا
مـــا شـــئت من أدب عـــال ومـن نسب

مـــا في اتحـــادهمـــا تالله من عـــجب
هذا الفـراق لـعـمـري منتـهى العـجب

(١) ديوان بدوي الجبل ١٧٣.

وينتقل الشاعر من ثم إلى الدعوة للوحدة العربية وبيان مقوماتها فيقول:

كل الربوع ربوع العرب لي وطن
ما بين مبتعد منها ومقترب

ان لم تكن وحدة الأنساب جامعة
فإننا جمعتنا وحدة الأدب

للضاد ترجع أنساب مفرّقة
فالضاد أفضل أم برة وأب

تفنى العصور وتبقى الضاد خالدة
شجى بحلق غريب الدار مغتصب

(١٤) الثورة السورية ١٩٢٥ -١٩٢٦[1]:

أظهر الثوار بطولة أذهلت الجيوش الفرنسية، وكان منها أن قائد الثورة سلطان باشا الأطرش شاهد دبابة (التنك) تزحف نحوه فوثب عليها وقتل من فيها ثم حطمها. فقال الشاعر القروي.

أ - بطولة الثوار:[2]

ولما صرتَ من مهج الأعادي
بحيث تذيقها السم النقيعا

وثبت إلى سنام التنك وثبا
عجيبا علّم النسر الوقوعا

فخر الجند فوق التنك صرعى
وخر التنك تحتهم صريعا

فيالك غارة، لو لم تذعها
أعادينا لكذبنا المذيعا[3]

---

(١) للاطلاع على بعض تفاصيل الثورة، راجع الثورة السورية الوطنية ت. عبدالرحمن شهبندر، ط دمشق ١٩٣٣.

(٢) جمع الأديب ياسين عرفه ما قيل من شعر حماسي في الثورة السورية وطبعه باسم (ديوان الثورة).

(٣) ديوان اعاصير ٢٦ -٢٧

ب – وقال الشاعر محمد البزم في تمجيد سلطان الأطرش:

غـــادر دمـــــشق ويمم دار (سلطانا)
على السـويداء، لا تحـفل بمن مـانا
جلْ في حـمـاه، ولا تعـدل بدارته
أفياء (غمـدان) أو من شاد (غمدانا)
فتى العروبة، دفّاع الكتيبة قد
ضمت أشاوس وضائين غرانا
وجلْ بعـثْرة معروفٍ وإخوتهم
تلق الإباء وتلق الأُسْد فرسانا
يا آل معروف، هذي ذمتي ويدي
رهينة الود عن أبناء قحطانا
أنتم ملوك الوغى والبيض ناطقة
وذي عمائمكم في الهول تيجانا
لما رأيتم عدو العرب يُعنتكم
طرتم إليه زرافات ووحدانا[1]

وقد ظهر في الثورة أبطال كانوا مضرب الأمثال في الشجاعة والجرأة. منهم الشهيد أحمد مريود الذي لجأ إلى قريته (جباتا الخشب) فحاصرها الفرنسيون وهددوا بتهديمها. فما كان منه إلا أن خرج في لفيفٍ من رجاله فقاتل حتى قتل، ثم حمل الفرنسيون جثته وعرضوها في شوارع دمشق. فقال خيرالدين الزركلي:

أقبلوا يحملون أحمد وضّا
ح المحيا، مضرّج السربالِ
شهد الله أنهم حملوا مو
ئلَ مستضرخٍ وليث صيال
حملوا النبل والمهابة والحز
م وصدق الأعمال والأقوال

(١) ديوان الثورة، ص٣٠.

حملوا البأس والندى حملوا أفـ
ـضل ما في ابن حرة من خِلال

ثم يعمد الشاعر إلى وصف مصرع الشهيد في تلك الليلة الرهيبة:

ما رأى الناس مثله ليلة الهو
ل، ولا مثلها رأوا في الليالي
زحف الصف يتبع الصف إفر
ـجاً وصفر الوجوه شقر السبال
من رأى قبله مغيراً بآحا
د على ألف غاشم ختّال
وهْو لو حاول الزيال تنحى
كبرت نفس أحمد عن زيال
شق جنح الظلام يمشي إليهم
رابط الجأش مشية الرئبال
قائلا للحياة غيريَ غرّي
قائلا للنعيم غيريَ وال
ليس ما يشترى بغير الدم حرٍ
بحرية ولا استقلال[1]

ب – تدمير دمشق:

وقد وصف الشعراء تدمير دمشق وحرائقها وأعمال النهب والسلب المشار إليها وأبرزوها في صور عديدة. من هذا قول محمد البزم[2]:

ضاقت مذاهب أوطاني وكان بها
سمُّ الخياط على النعماء ميدانا
أمطرتموها بصوب من قنابلكم
حوائماً بالردى مثنى ووحدانا

---

(١) ديوان الثورة ص٨٥.

(٢) ديوان الثورة ص٣٣.

فكم لهيب بعرض الجو مرتفع
يكاد يلتهم (الشعرى) و(كيوانا)
وكم خرائب كانت في نضارتها
تزهو على الدهر بنيانا وعمرانا
وكم طلاء من الأبريز كان على
مجدٍ طوته يد الأيام عنوانا
أتته هادمة منكم وهازمة
حيرى تدمر سكاناً وبنيانا

وهذا خير الدين الزركلي يرسم لتلك الحوادث صورة مماثلة ويشير إلى إباحة المدينة للجند وما ارتكبه هؤلاء من فظائع في أحيائها المفجوعة(1):

النار محدِقةٌ بجلق بعد ما
تركت حماة على شفير هار
تنساب في الأحياء مسرعة الخطا
تأتي على الأطمار والأعمار
والقوم منغمسون في حمأتها
فتكاً بكل مبرأ صبار
الطفل في يد أمه عرض الأذى
يرمى، وليس بخائض لغمار
والشيخ متكئاً على عكازه
يرمى، وما للشيخ من أوزار
صبرت دمشق على النكال لياليا
حرم الرقاد بها على الأشفار
الوابل المدرار من حمم اللظى
متواصل كالوابل المدرار
والظلم منطلق اليدين محكم
يا ليت كل الخطب خطب النار

---

(1) ديوان الثورة ص١٤.

وقال خليل مردم بك عن تضامن الناس في المحنة أثناء الحريق:

بلَتْ دمشق بنيها يوم محنتها
فلم تجد غير من صحَّتْ عقائده
ترى الحنيفيّ يوم الروع مبتدراً
إلى المسيحيّ في البلوى يساعده
خلى حماه ليحمي عرض صاحبه
وصال خشية أن تُؤتى موارده
الحمد لله أني في حمى وطن
تحمي كنائسه فيه مساجده[1]

في فترة الثلاثينات توفي الحسين عام ١٩٣٢ وفيصل في العام ذاته وكانت وفاتهما مناسبة للتذكير بالثورة والاستقلال فقال خليل مردم في رثاء الحسين:

وشبَّ الثورة الأولى فأزكى
نفوساً كاد يدركها انطفاءُ
فعلّمنا جزاه الله خيراً
طريقتها إذا طفح الإناء
وما دامت نفوس القوم يوماً
تثور فلا يزال لها رجاء

ويرثي محمد البزم فيصلاً فيقول:

إيه عدنان شقي أو فكفّي
خطف الموت فحْلك الصنديدا
فتعاطي كأس الحُقود على الدهر
فإن الحُقود تحيي الحُقودا
وأقيمي مواسم الضغن تترى
لا تملي لذكرها تجديدا

---

(١) ديوان الثورة ص٣٠.

ولما عرض الفرنسيون مشروع معاهدة ١٩٣٦ على سورية قال خليل مردم:

ومنتدباً عليَّ برغم أنفي

ولست بقاصر يومِ النزالِ

يضنّ علي من مالي ويسخو

على غيري بميراثي ومالي

يعلمني الخشونة في معاشي

وينعم بالأطايب من غلالي

كما اتخذ الشعراء من ذكرى المولد النبوي مناسبة للدعوة إلى الثورة والفداء وعرض ما آلت إليه الأمة. يقول خليل مردم:

نحن في الشام نقاسي

فوق أهوال القيامةْ

ما لنا من أمرنا حتى

ولا مثل قلامه

أخذوا الأمر وأعطونا

المعالي والفخامه

هل يصير الهرُّ ليثاً

حين ندعوه أسامه

ويقول شفيق جبري (١٩٣٤):

فأين رسول الله يشهد أمة

تئن أنين الطير من كل ذابحِ

تعالت فطاحت فاستكانت فأصبحت

لإذلالها يلهو بها كل مازح

فـلا مُلْكهـا في الأرض مـشـتـبك الـعـرى

ولا عـيـشـهـا في الخلق عـيش الـصـحـائح

علـى مـثـلـهـا من ذلـة بـعـد عـزة

تفـيض جـفـون بـالدمـوع الـسـوافح

فـهـذي فلـسطـين تـنـوح مـن الأذى

فـمـا نضـحت عنهـا عـيـون النوائح

فـهل صـيـحـة في العُـرب تبـعث ملكهم

الا ربمـا هبـوا بصـيـحـة صـائح[1]

(١) سامي الدهان، الشعر الحديث في الاقليم الشمالي، معهد الدراسات العربية العالية - القاهرة ١٩٦٠.

تطور الفكر العربي
في الثلاثينات وأثره على الشعر

١- السلفية والتوفيقية والعلمانية، ثلاث نزعات تقاسمت الفكر والمجتمع العربي منذ انحطاط السلطنة العثمانية وصعود سلطة محمد علي باشا في مصر وبلاد الشام وشبه الجزيرة العربية.

كان الاسلام الناهض آنذاك مناضلاً ضد الاجتياح الغربي الثقافي والعسكري:
- حركة الشيخ محمد بن عبدالوهاب في الجزيرة العربية منذ ١٧٤٤.
- حركة عبدالقادر الجزائري (١٨٣٢ - ١٨٤٧) ضد غزو فرنسا للجزائر.
- الحركة المهدية في السودان (١٨٨١ - ١٨٩٨) ضد الاستعمار البريطاني.
- الحركة السنوسية في ليبيا (١٩١٢ - ١٩٢٥) ضد الغزو الايطالي.

هذه الحركات قرنت التصوف بالمقاومة المسلحة التي ظهر عليها الغرب كلها. فجاءت حركة الاصلاح التوفيقي (الافغاني ١٨٣٩ - ١٨٩٧ ، محمد عبده ١٨٤٩ - ١٩٠٥، الكواكبي ١٨٥٤ - ١٩٠٢) فقد رفضت الحركات السلفية الصوفية الغرب وما يمثله من علم وتبشير واستعمار، فحاول هؤلاء التوفيقيون ايجاد صيغة للتعايش بين الاسلام والعلوم الحديثة باحياء التراث العقلاني المعتزلي، وفيما بعد ظهر تيار علماني قدمه المفكرون العرب المسيحيون، وأبرزهم يعقوب صروف (١٨٥٢ - ١٩٢٧) وشبلي شميل (١٨٦٠ - ١٩١٦) وفرح انطون (١٨٧١ - ١٩٢٢) وسلامه موسى (١٨٨٧ - ١٩٥٨).

غير أن التوفيقية التي أحياها الشيخ محمد عبده تراجعت أمام ضغوط غربية لا تقاوم: احتلال عسكري، وهيمنة على الاقتصاد والسياسة، مما جعل التيار العلماني يتقوى فظهر لطفي السيد وطه حسين ومحمد حسين هيكل لتدعيم الاتجاه العقلاني والنظام الحرّي (الليبرالي). وفي تلك الفترة (١٩٢٠ - ١٩٣٥) ظهر ساطع الحصري

في بلاد الشام يدعو إلى قومية عربية علمانية في مقابل دعوة لطفي السيد إلى وطنية مصرية علمانية[1]، لكن هذه النهضة العقلانية ومضت كشهاب ساطع بلغ ذروته في ١٩٣٠ ثم خبت وتلاشت كأنها لم تكن، والسبب هو أن خريطة التجزئة السياسية التي فرضتها السياسة الاستعمارية على العرب لم ترض - إلى يومنا هذا - القوميين الذين ثاروا من أجل دولة عربية موحدة (ولو في بلاد المشرق فقط) ولا الاسلاميين الذين يرون في الاسلام ديناً ودولة وفي المسلمين أمةً واحدة، فتأسست جماعة الاخوان المسلمين عام ١٩٢٨ وتكون الحزب القومي السوري عام ١٩٣٢ وأعلن عن قيام حزب البعث بين ١٩٣٩ - ١٩٤٠ ، وكلها تهدف إلى صيانة «الشخصية العربية» من الانحلال في حدود هذه الدويلات المتنابذة، وانقاذ هوية هذه المجتمعات المفككة ، بالاضافة إلى تفاقم الخطر الصهيوني على فلسطين. وقد قاوم الغرب بكل شراسته أية محاولة وحدوية أو توحيدية. إلا أن سبب الفشل الاساسي ظهور زعامات محلية مرتبطة بالخارج مع المصالح الأجنبية وتعتمد في الداخل على عصبيات طائفية أو عشائرية.

وبما أن الفكر العلماني- الحرّي (الليبرالي) ظل فكراً نخبوياً وأقلوياً. انقسم أتباعه إلى فئة تنتمي لأفكارها وشيع عادت إلى جذورها الشعبية وراجعت أفكارها فوجدت في «حياة محمد » (١٩٣٥) و « في منزل الوحي» (١٩٣٦) مصدر إلهامها «لما تنطوي عليه من تعاليم أوحاها الله كلها السمو والقوة والجلال والعظمة» كما يقول محمد حسين هيكل نادماً على ما فرط فيه وبدر منه في مرحلته العلمانية، وانتقل طه حسين من الشك «الديكارتي - كما يزعم » إلى اصدار كتاب «على هامش السيرة» (١٩٣٣)، وغادر توفيق الحكيم أرض العقل وألاعيبه الذهنية في « شهرزاد» إلى تأليف مسرحية «محمد الرسول البشر» (١٩٣٦) وكتب العقاد عبقرياته كما كتب منصور

---

(١) يعلق المفكر محمد جابر الأنصاري بقوله: عندما تتعلمن العروبة لابد ان يتعرض ذلك المزيج العضوي التاريخي للتحلل بافتراق عنصريه: «العصبية» العربية و«الدعوة الدينية». انظر كتابه الموسوعي: (الفكر العربي وصراع الأضداد)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٦ ص٦٤. ونحن مدينون له بهذا الاستعراض الفكري السريع في اكثر من موضع في الفصل الأول «الجذور التاريخية للتشكل الفكري الحديث» ص ص ٢٥-٩٣.

فهمي: «سبحانك اللهم، فليست بيئتي التي أعيش بها ولها وفيها هي بيئة الغرب .. وهذه لغتنا غير لغته وهذا ما ورثناه من عادات ومحن وظروف وصروف غير ما ورث الغرب، أفتكون مكنوناتنا غير مكنوناته، ومميزاتنا غير مميزاته ... ثم يراد أن نكون كالغربيين ... لسنا من الغرب في شيء، وإنها لكبيرة أن ننتهج في كل شيء سبيل الغربيين»[1] (١٩٣٩). غير أن أصرح وأخطر اعتراف بخطأ التغريب الكامل قول محمد حسين هيكل « حاولت أن أنقل لأبناء لغتي ثقافة الغرب المعنوية وحياته الروحية، لنتخذها جميعا هدىً ونبراساً، لكنني أدركت بعد لأي أنني أضع البذر في غير موضعه... وروأت فرأيت أن تاريخنا الاسلامي هو وحده البذر الذي ينبت ويثمر»[2].

ومن العراق إلى سوريا وفلسطين ومصر ... فرض الاستعمار تسويات سياسية بمعاهدات تحفظ سيطرته وتهدر آمال العرب وكرامتهم مما خيب الآمال بقيم الغرب (وما أشبه اليوم بالبارحة!).

والتقى العلمانيون مع اليساريين على التوفيق بين الاسلام والعصر فكتب ميشيل عفلق «إن الايمان يجب أن يسبق كل معرفة، ويهزأ بأي تعريف»[3].

٢ – وكان جابر[4] الانصاري من الذكاء بحيث قرن هذ الاحياء الديني الانبعاثي بالحركة الرومانتية التي سيطرت علي الأدب العربي في العقد الثالث دون مزاحمة تقريباً، وقد ظلت الرومانتية العربية وفية للرومانتية الأم التي ظهرت في القرن الثامن عشر ضد العقلانية والمناهج العلمية وارتبطت بالاحياء الديني والبعث القومي، وما لبثت أن طبعت حركة إحياء الثقافة الاسلامية بطابعها الشعوري المثالي، فكان تأثيرها أعمق وأطول أمداً من الحركة العقلانية.

وفي ظل هذا النزوع الرومانسي والإحياء الديني تلاشت القصائد القومية وظهرت قصائد تتساوق مع الجو الفكري السائد فنقرأ في ديوان عمر أبوريشة قصائد

(١) أنور الجندي، المعارك الادبية ، ص٢٩٢.

(٢) عن الانصاري. م.س. ص٧٥.

(٣) في سبيل البعث ص٢٦.

(٤) م.س. ص٨٥

«محمد» (١٩٤١) و «يارمل» (١٩٤٥) في نفس الموضوع و «مع المعري» (١٩٤٤) ، إلا أننا سوف نبدأ بقصيدة مبكرة نظمها الشاعر عام ١٩٣٨ بعنوان «خالد» ، والخالد هنا القائد الفاتح خالد بن الوليد، وقد طاف معه الشاعر في رحاب الجاهلية ووقعة «أحد» إلى نصره المؤزر في اليرموك ، ثم يقف الشاعر مع البطل وقفة بعد أن عزله ابن الخطاب، ففي إثر اليرموك فتن العرب ببطولة خالد وقيادته:

هلّل المؤمنون واهتزت البشرى
تروّي حناجر الركبانِ
فإذا خالد على كل جفن
خطرات من الطيوف الحسان
فتنة خيف أن يشيع بها الزهوُ
فتلوي بالقائد الفتان
فنحّاه الفاروق فانضم للجند
فخوراً بعزة الإذعان
وتراءى أبو عبيدة في الفيحاء
يحمي قيادة الفرسان
وفتى النبل خالد يقحم الأسوار
في نخبة من الفتيان
لم تزعزع من عزمه إمرة الفاروق
بل فجرته فيض تفاني
وإذا راضت العقيدة قلباً
فمن الصعب أن يكون أناني

أخشى أن هذه الطريقة في نظم الحوادث التاريخية واستخلاص العبرة منها لا تفجر الشعر في نص القصيدة ولا في نفس القارئ، كما أن السرد المباشر يفضي إلى معاني فجة لقرب مأخذها، وعلى النهج ذاته جاءت قصيدته المطولة عن «محمد» (١٩٤١)، فقد بدأت بوصف عبادة قريش للاصنام ثم فرح الهاشميين بولادة اليتيم ورعايتها لنشأته حتى سمي بالأمين، ثم حراء والوحي فبدر وأحد.

المشكلة في القصيدة، اضافة إلى المآخذ السابقة، أن الشاعر احتاج الى إغناء القصيدة بالصراع، فلم يجد سوى قريش يقارعها ويصارعها، ففي بدر:

وأرادت اكـــفـــاءها فـــتـلـقـــاها
عــلـيّ ذؤابـة الأكـــــفـــــاء
جـــزّ بالســيف عنق شــيــبـــة وارتدّ
إلى صـــحـــبــــه خـــضـــيب رداء

قـــضي الأمـــر يا قـــريش فـــســـيـري
لـلـحـــــمى واندبي على الأشـــلاء
يـوم بـدر يـوم أغـــــــرّ عـلـى الأيـام
بـاقٍ إن شـــــئت أو لـم تـشـــــائي!

ويبدو أن عمر أبو ريشة أراد نظم قصيدة مطولة في حياة الرسول لأنه كتب على رأس هذه القصيدة عبارة تشي بقصده «مقدمة ملحمة النبي» ولكنه قصّر عن ذلك فنظم «يارمل» في ذكرى المولد النبوي عام ١٩٤٥ وهي أقل احتفالاً بحوادث السيرة وأكثر ثراء بالصور الشاعرية وأقرب إلى معالجة الحاضر ، مباشرة ودون اسقاط، بناء على المقدمة التي جاءت فيها «ألقيت في ذكرى المولد النبوي في الأسبوع الذي أعلن فيه الرئيس روزفلت أن الميثاق الأطلسي، كفيل الحريات الأربع، لا أثر له في الوجود». وفي الأبيات التالية اشارة إلى بطش الغرب وتفلته من مواثيقه:

أترقص الطيـــر في أشـــراك صـــائدها
ويـحـــرس الذئب في أعطانهـــا الغنمـــا؟
حلمٌ تناثر أطيــــافـــاً منضّـــرة
مـــا كـــان أكـــرمـــه لو لم يكن حلمـــا
المواثيق إن فـــاه القـــويّ بهـــا
ونصّب الخـــتل في أقـــداســـهـــا حكمـــا؟
مـــا كـــان أغناه عن تزوير غـــايتـــه
من يحـــمل الســيف لا يبـــري به قلمـــا!

ولعل الشاعر لو نظم السيرة لما تجاوز بها هذا المستوى الشعري، فمسرحية توفيق الحكيم عن «محمد» (١٩٣٦) لا تنقل إلينا روعة الرسالة وعظمة الرسول.

٣ - وقد شهد العقد الثالث رحيل عدد من قادة الثورة العربية والثورة السورية؛ كما شهد أعظم ثورة قام بها الشعب الفلسطيني ضد الاستعمار البريطاني والاستيطان الصهيوني فكانت قصائد الرثاء مناسبة للتنويه بالحدثين القاتلين. ففي قصيدة «قيود» (١٩٢٧) التي «ألقيت في حفلة الذكرى للمجاهد «ابراهيم هنانو» تمجيد للثورتين السورية والفلسطينية .

تبدأ القصيدة بهذا المطلع الفخم المكلل بالجلال القومي:

وطن عليــــه من الـزمــــان وقــــارُ
النـور ملء شـــــعـــــابـه.. والـنـارُ
تـغــفــو أسـاطيـر البطولة فــوقــه
ويهــزها من مــــهــدها التــذكـــار
فـــتـطلّ من أفق الجــــهــــاد قــــوافل
مُــضَــرُ يشـــدّ ركـــابـهـــا ونزار

وبعد أن يوفي الفقيد حقه من التكريم، ينتقل الشاعر إلى فلسطين:

والقــدس ، مــا للقــدس يخــتــرق الدمــا
وشـــــــراعـــــــه الآثـام .. والأوزار
أي العـــصـــور هوى عليــه، وليس في
جنبـــــيـــــه من أنيـــابـه آثار

وقد تداعى قدماء المجاهدين وزعماء القوميين إلى نصرة الثورة الفلسطينية (١٩٣٦ - ١٩٣٩) واستشهد لفيف منهم كان في مقدمتهم «الشهيد البطل سعيد العاص الذي استشهد في جبل النار في فلسطين» (١٩٣٦):

.. إي فــتى المجــد، إنه العـــمـــر، يوم
لخـــــســـــار، وآخـــــر لربـاحِ
إن مـن ســـــامك المنون لقــــــومُ
لم يحـــيّـــوا على الحــجى والفـــلاح

....

أرخصوا خشبة الصليب، وباعوها

وقوداً إلى اللئام الشحاح

خفروا ذمة العهود، وصموا

الأذن عن صرخة الهضيم اللاحي

....

جبلَ النار لن تنام، كما نمتَ

جريح العلى، كسيح الطّماح

لك حب في قاسيون وصنين

وسيناء، ما له من براح

أنت للعرب كالمنارة في الساحل

لاحت لأعين الملاّح..

كان الشاعر عمر أبو ريشة من منطقة حلب في شمال سوريا. ثمة شاعر من حماة في وسط سوريا، أكثر من الشعر السياسي حتى جاء ديوانه – وخاصة الجزء الأول منه – سجلاً لوقائع السوريين وأيامهم وزعمائهم، هو الشاعر بدر الدين الحامد (١٨٩٩ – ١٩٦١).

نورد رثاءه لسعيد العاص الذي كان من قواد الثورتين السورية والفلسطينية لننوّع النغمات في الشعر القومي:

شرف لعمرك أن تموت شهيدا

متفيئاً ظلّ الخلود، حميدا

أوَ لست منذ صباكَ في ساح الوغى

تُعلي لقومك في الحفاظ بنودا

إن جزتَ معركة جريت لمثلها

أتُرى خُلقتَ من الرجال حديدا

ها هنا يختلط الخاص بالعام، فتبزغ البطولة الفردية في ثنايا البطولة الجماعية، لأن مقام القول يتسع لجذر القصيد في باب الحماسة أن يبرز الخصال الفردية وسط البطولة الجماعية:

لولا ميامينُ الحمى وعراكُهم
كدنا نكون، مدى الحياة، عبيدا
لهفي على تلك الأسود تخرّ في
مرمى البنادق ركّعا وسجودا

وفي عام ١٩٥٠ رثى بدر الدين الحامد واحداً من أوائل الثوار في سوريا، هو الشيخ صالح العلي الذي قاد ثورة طويلة ضد الاحتلال الفرنسي وتقسيم سوريا إلى دويلات، ثم قضى بقية حياته زاهداً في جبال اللاذقية. والقصيدة تنجح في رسم أبعاد جهاده وشخصيته:

نم بعيداً إن شئت أو نم قريبا
عشتَ في عزلة ومتَّ غريبا
الشماريخ من جبالك كادت
تتداعى وأوشكت أن تذوبا
ذكرت صرخة الكرامة تدوي
والدم الحر فوقها مسكوبا
ورجالاً فوق الأسود إذا
صرّح شرٌّ مخالباً ونيوبا
يا فرنسا ارجعي فنحن وقوف
ليس هيناً أن تطلعي ونغيبا

أكبر الثائرين قلباً حديداً
وأعز الرجال سيفاً خضيبا
وهو الأول الذي لبس الحمد
على الثائرين بُرداً قشيبا

يا فـريد الصـفـات، أنت المصـفّى

عـشتَ في عـزلة، ومتَّ غـريبـا

وقد نشبت اضطرابات متفرقة في المدن السورية خلال الثلاثينات فخشيت فرنسا أن تتبلور في ثورة شاملة فوافقت (فرنسا) على استقبال وفد سوري في باريس لعقد معاهدة تعترف فيها باستقلال سورية.

فقال في حوادث ١٩٣٦ هذه الحماسية الرائعة التي يمتزج فيها الفخر بالرثاء بتمجيد البطولة الجماعية:

كـفكفِ الدمع وابتـسمْ ليس بدعـا

أن تسـيل الدمـاء في المجـد طوعـا

وبروحي من الشـبـاب نجـومُ

تتـهـاوى إلى المقـابر صـرعى

خـضـبـوا الأرض بالدمـاء، ولكن

نهـجـوا للعلى وللمـجـد شـرعـا

....

هكذا المجـد أن نموت لتـحـيـا

أمـة للحـيـاة تحـبـو وتسـعى

وفي ٢٩ ايار ١٩٤٥ . أمر الجنرال ديغول، رئيس حكومة فرنسا الحرة آنذاك، بقصف المدن السورية، تمهيداً لعودة الاستعمار الفرنسي (راجع فقرة ١٦ من التحقيب السياسي)، فقال الشاعر في الذكرى السنوية الأولى (١٩٤٦):

الأضـاحي في السـاح فـوق الأضـاحي

إذ تبـاع النفـوس بيع السـمـاحِ

والثكالى على نزيف الجـراح

في الليـالي بين الأسى والنواح

يا فـرنسـا: يمحـو الزمـان ويُنسي

ومـاسـيك، مـا لهـا الدهرَ مـاحي

كـــيف نغـــضي على الهـــوان ونرضى

ذِلةَ العـــيش في حـــمى مـــســـتـــبـــاح!

وكان في مبنى البرلمان ثلة من الدرك استماتت في صد الفرنسيين عن احتلاله، فاستشهد أفراد الحامية جميعهم إلا واحداً، فألم الشاعر بالعدوان الوحشي:

لـو ســـــألـتم دار الـنـيـــــابـة لما

وشّـــــحـــــوهـا من الأسى بـوشـــــاح

أبيـــوت التـــشـــريع تصـــبح ســـاحـــاً

لقـــتـــال، ومـــســـرحـــاً لكفـــاح؟

....

والعـــبـــيـــد الطغـــام جـــاؤوا وحـــوشـــاً

كل وغـــــد بشـــــفـــــرة الذبـاح

والجـــنـــود الـــكـــرام لـــيـــس لـــديـــهـــم

مـــــا يـذود العـــــدا عن الأرواح

ويقول البدوي ساخراً من تهديم الفرنسيين لدمشق فيما كان النازيون يحتلون باريس، وهم يقصفون المسجد الأموي:

ســـمـــعت باريس تشكو زهو فـــاتحـــهـــا

هـــلا تـذكّـــــــرتِ يـا بـاريس شكوانـا

والخـــيل في المســـجـــد المحـــزون جـــائلةٌ

على المصلين أشـــيـــاخـــاً وفـــتـــيـــانا

والآمـنـين أفـــاقـــوا، والقـــصـــور لظى

تهـــوي بـهـــا النار بنيـــاناً فـــبنيـــانا

نجـــابـه الظـلم سكران الـظـبى أشـــراً

ولا ســــلاح لنا إلا ســــجـــــايـانا

وامعاناً في الارهاب، قصفت فرنسا مدينة حماة بالمدفعية والطائرات في ٣١ ايار ١٩٤٥، فبادرها المجاهدون بالمقاومة وأسقطوا طائرتين للفرنسيين وأوقعوا بالمغيرين وركبوا أكتافهم على مصفحاتهم، فقال الشاعر بدر الدين الحامد قصيدة في هذه المناسبة:

في الأعـــالي طيـــارة تتـــهـــادى
أســـقطوها صــريعـــة في العـــراصِ
لم تكد تقـــذف القـــذائف حـــتى
جـــــاءها الموت من يدي قنـاص
وأتت أخـــتـــهـــا فـــلاقت رداها
لم يُفـــدها اســـبـــاغ درع دلاص
واغـــتـــصـــبنا المصـــفـحـــات وفـــروا
إذ يرون المنون في الأشـــــخـــــاص
فـــإذا هم على الهـــزيمة أضـــحـــوكـــة
حــــرب لكل دانٍ وقـــــاص
تركـــوا مـــا لديهمُ من عـــتـــاد
وتركنا الحـــديث للقـــصـــاص

التصوير تاريخي واقعي يجسد الصراع الدامي، والنهاية الساخرة فيها من الشماتة بالعدو والاعتداد بالنفس ما يبلغ إلى ذروة التفاخر.

٤ – يقول قدامة بن جعفر: «وليس بين المرثية والمدحة فضل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك، مثل (كان) أو (توفي) و (قضى نحبه) وما أشبه ذلك، وهذا ليس يزيد في المعنى ولا ينقص منه لأن تأبين الميت إنما هو بمثل ما كان يمدح به فى حياته»[١] ويؤيد ابن رشيق هذا التعريف بنصه ويضيف إليه:« وسبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجع، بيّن الحسرة»[٢] ويضيف بعد صفحات «ويكون الرثاء مجملاً كالمدح المجمل»[٣].

(١) نقد الشعر، تحقيق بونيباكر، مطبعة بريل، لندن ١٩٥٦ ص٤٩، وينقل جابر عصفور عن يونس بن حبيب قوله: «التابين مدح الميت والثناء عليه» انظر : مفهوم الشعر، المركز العربي للثقافة والعلوم، لامكان، ١٩٨٢، ص١٣٦

(٢) العمدة، تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، لبنان ١٩٨٨ ص ٨٠٥/٢.

(٣) نفسه ٨١٠/٢.

وقد دعانا إلى هذا التأصيل ما نراه من كثرة شعر الرثاء في الثلاثينات، وبنائه على شيم الشجاعة والاقدام والثبات على مقارعة الاستعمار بعزيمة لا تلين، وذلك أن الشعراء حين تجافوا عن شعر المديح أطلقوا العنان لألسنتهم وعواطفهم لتمجيد القادة والزعماء في قصائد الرثاء، حيث يحسب المديح والاعجاب «على الوفاء لا على الرجاء»، ولا سيما أن ظروف النضال تخلق ندية وتقارباً بين المناضلين فتتقارب المكانة والمكانة وتقل المسافة بين المنزلة والمنزلة، خاصة وأن الزعماء يصلون إلى القيادة بخصالهم وصلابتهم، بما يشبه الانتقاء الطبيعي مما يخلق بين المناضلين نوعاً من الديمقراطية يصح أن نسميها «ديمقراطية الحب والاحترام». تتجلى خصائص هذا الموقف عندما يكون الشاعر سرياً من أسرة مرموقة، كما هي حال الشاعر بدوي الجبل مبدع أجمل قصائد الرثاء.

توفي الزعيم ابراهيم هنانو عام ١٩٣٥، وقد «حمل أعباء الثورة والزعامة والكفاح ضد المستعمر ٢٠ عاماً وهو يعاني مرضاً عضالاً «وفي حفلة أقامتها الكتلة الوطنية في حلب لذكرى المغفور له هنانو سنة ١٩٤٢» ألقى البدوي قصيدة بعنوان «آلام» جاء فيها:

صلى الإله على قبر يطوف به
كبيتِ مكة، من حجوا ومن قصدوا

أغفى أبو طارق بعد السهاد به
وخلّف الهم والبلوى لمن سهدوا

ضاوٍ من السقم ضجَّتْ في شمائله
عواصف الحق والأمواجُ والزبد

إذا أثير نضا عنه مواجعه
كما تفلّتَ من أشراكه الأسد

يروع في مقلتيه بارق عجب
وعالم عبقري السحر منفرد

يغالب البِشْر أسقاماً نزلن به
يأبى له الكِبْرُ أن يأسى لها أحد

داءٌ ملحٌّ ونفس لا تذل له
حرب تكافا فيها البأس والعُدَد

تلك البشاشة أبلى الداء نضرتها
فراح يُلْمَحُ في نعمائها الكمد
كالغيم يحجب حسن الشمس طالعةً
وما تحول عنها الحسنُ والرّأد
نعمتُ منك بساعات معطرة
كأنها الحلم: دانٍ وهو مبتعد
وصحبة كقديم الراح، لو جُليتْ
لليائسين حميا كأسها سعدوا

فانظر إلى براعة الشاعر وهو يصور صراع الزعيم مع مرضه وما يبدي من رباطة جأش فيجلو لنا قوة تلك الشخصية وصلابتها في قراعها مع العدو المستعمر، وذلك عن طريق الرمز والايحاء دونما حاجة إلى ذكر الوقائع والمعارك، ثم تأمل تلك العزيمة:

إذا أثير نضاعنه مواجعه
كما تفلت من اشراكه الأسد

فهناك في الصورة مغزى تعجز عن نقله الكلمات والبلاغة لأنه لا يأتي إلا عن ارتياع الشاعر من رؤية مباشرة شاهد فيها الزعيم وهو يثب غير مبال بآلامه، وليس هذا البيت العظيم هو بيت القصيد فالقصيدة تتبارى أبياتها في الروعة والحسن والقوة والصداقة واللوعة حتى ينتهي إلى شفافية هذا الختام الرائع:

ما لي أرى الفَرَسَ الشقراء عارية
على المرابط لا تطغى فتنجرد
آب المغيرون جُنَّت خيلهم مرحاً
وآن أن يستريح الفارس النَّجِد

ولا عجب بعد هذا أن الشاعر صنع في ابراهيم هنانو ثلاث قصائد تجلو صفاته السامية وأخلاقه النبيلة وشخصيته الآسرة.

«كان سعدالله الجابري دنيا من البطولة والوطنية والمروءة والصراحة والعفة والوفاء، وكان بينه وبين الشاعر من الصداقة والود ما هو أقرب من كل قريب»، يقول في رثائه (١٩٤٧):

سائل الصبح عن أخيه المفدى
أيها الصبح: لن تشاهد سعدا
غيّب الدهر من سيوف مَعَدٍّ
مشرَفياً حمى وزان معدا
كلما عارضوا الصوارم فيه
كان أمضى شباً وأصفى فرندا

بعد هذا المطلع المصوغ من البلور شفافية وحزًا ننتقل إلى هذا المقطع العجيب يصور نضال سعد وجلاء الفرنسيين عن سوريا مدحورين ببأس شعب لا يعرف الونى:

من كسعد إذا الملاحم جُنَّتْ
وتلقّى حدٌّ من الهول حدا
وعلى راية الشآم كميٌّ
يُقحم الدارعين أشقر نهدا
هتكوا حرمة العزين فهاجوا
أسداً دامي البراثن وَردا
حشدوا جندهم. وأقبل سعد
يحشد البأس والعقيدة جندا
ضاحكَ الثغر، والضحى مكفهرّ
روّعوه قصفاً وبرقاً ورعدا
والتقينا، فلا وإيمانِ سعد
ما تحدّوا بالموت إلا تحدى
ضرب الظلم ضربة رنحته
فتداعى مزمجراً فتردّى
زعموا أنه جلاء، وما كان جلاء
... بل كان خزياً وطردا

مـــا علـى العـــبـــد أن يـســـوُد عـــار

بدعـــة العـــار أن ترى الحـــر عـــبـــدا..

وما دمنا في ذكرى الجلاء، النهاية السعيدة -والوحيدة، ربما- فنستحسن أن نختم هذا الفصل برواية حادثة طريفة، فقد تبارى الشعراء في الذكرى الثانية ليوم الجلاء وكان عمرأبو ريشة قد صنع قصيدة مطلعها:

يا عـــروس المجـــد تيـــهي واســـحـــبي

فـي مـــــغـــــانـيـنـا ذيول الشـــــهبِ

وقد جاء فيها:

كـم لـنـا مـن مـــيـــسـلون نفـــضتْ

عن جناحـــيـــهـــا غـــبـــار التـــعب

كـم نَبَتْ أســـــيـــــافنـا فـي مـلـعب

وكـــــبـت أفـــــراسـنـا فـي مـلـعب

مـن نضـــــال عـــــاثر مـــــصطخب

لـنضـــــال عـــــاثر مـــــصطخب

شـــــرفُ الـوثـبـــــة أن تُرضـي الـعـلـى

غـــلـــب الـــواثـــب أم لـــم يـــغـــلـــب

فسمعه المرحوم شكري القوتلي، وكان رئيس الجمهورية الوليدة آنذاك، فقال:

- ما أحلى ذكر ميسلون في مثل هذا اليوم العظيم. لله در عمر ما أشعره حين تغنى وافتخر بوقعة ميسلون، ورب هزيمة جلبت نصراً.

وكان الشهيد البطل يوسف العظمة ليلة ميسلون قال:

«أن نقاتل ونخسر المعركة خير من أن نسلم بلادنا بدون قتال.

تسليم البلاد لهم يعني شرعية وجودهم فيها، أما مقاتلتهم فتعني أن البلاد لنا ولن نسكت على وجودهم فيها، ويعني أن بلادنا لن تركع».

وهي نصيحة ما تزال مفيدة لهواة المعاهدات والمفاوضات.

الأردن

مصطفى وهبي التل ١٨٩٧-١٩٤٩:

يبدو أنه كان الشاعر الوحيد في الأردن بين الحربين، وشعره لا يتطرق إلى القضية العربية - الفلسطينية خاصة لكنه يمسها بين الفينة والفينة كقوله في سياق قصيدة:

أنا، إن أصمُتْ فصمتي حسبه
أنه صوت الأرقاء الأبحُ
أيها الباكي على أوطانه
لا يرد الروحَ للميْتِ نوح

وورد في قصيدة يتغزل فيها:

يارب إن بلفور أنفذ وعده
كم مسلماً يُبقي وكم نصراني
وكيان مسجد قريتي من ذا الذي
يُبقي عليه، إذا أزيل كياني؟
وكنيسة العذراء، أين مكانها
سيكون؟ إن بُعث اليهودُ مكاني

وقال يخاطب الأمير عبدالله بن الحسين:

من كان يحسب أن العُرْب يخدعهم
من كنت تحسبهم للعرب أخدانا
أبا طلال وأنت اليوم رائدنا
نغدو إليك إذا ما الدهر عادانا
إنا أتيناك من بدوٍ ومن حضَرٍ
نسعى إليك، وقد كلَّتْ مطايانا

إن الوعـود التي منُّوا ومـا صـدقـوا
بهـا علينا لعـمـري كُنَّ بهـتـانا
فحـسبنا من وعـود القـوم مـا دغلوا
علـى الأعـاريـب أشكالا وألـوانـا
إنا ضـحـايا لهـذا المين مـينهمُ
من يوم حطِّين حـتى اليـوم والآنا
هذي الربوع ليـوم الفـصل ناظرةٌ
فكن لهـا، يارعـاك الله، عنوانا

****

محنة فلسطين في شعر أبنائها
وعد بلفور

للشاعر عبدالرحيم محمود:

وأتى الحليفُ وقـام في أعـتـابنا
متـحـيـراً إنا هُدى المتـحـيـرِ
واسـتنصـر العُـرب الكرام وإنهم
غـوث الطريد ونصـرة المسـتنصـر
وإذا عـتـاق العُـرب تورى في الدُّجى
قـدحـاً وتصـهل تحت كل غـضنفـر
وإذا السـيـوف كـأنهن كـواكب
تهـوي تلامع في العـجـاج الأكـدر
رجـحـتْ مـوازين الحليف ومن نكن
مـعـه يرجح بالعظيم الأكـثـر
وبَنَتْ لنا أسـيـافنا صـرحـاً فلم
يحـفظْ جـمـيل العُـرب يا للمنكر

للتوسع انظر:

د. ناصر الدين الأسد، محاضرات في الشعر الحديث في فلسطين والأردن، معهد الدراسات العربية العليا، القاهرة ١٩٦٠، ص ص ١٠٩ - ١٣٨.

غـــدر الحليفُ وأيُّ وعــد ٍصــانه

يومـــاً وأية ذمــة لـم يخــفـر

لما قــضى وطراً بفــضل ســيــوفنا

نسي اليــد البــيــضــاء لم يتــذكــر

وإذا الــدَّم المهـــــراق لا بمـراقـــــه

جــدوى، ولا بنجــيــعــه المتــحــدر

****

الشاعر إبراهيم الدباغ[1]

ردُّوا على القــوم كــيــداً وعــد بلفــور

ونســجــه بيــدي كــيــد وتدمــيــر

قــد ســاء تدبيــره عــفــواً فلو عــقلوا

لم يفــرط الوعــد إلا بعــد تفكيــر

فــهل لصــحــوة مــأخــوذٍ بغــمــرته

حس ينبّــه منه عــقل مــخــمــور

وله أيضاً[2]

مــا وعــد بلفــور من أمــر الســمــاء ولا

في الجــدب من أرضنا زرع لمحــتطبِ

هل وعــد بلفــور تشــريع إذا فــرطت

أغلوطة منه تدعـــو النـاس للعــجب؟

مــا حكمــه بعــد أحكام الســمــاء ولا

يرضى به بعــد حكم الله غــيــر غــبي

يحــوطه باســمــه القــانون مــعــتــصــمــا

بنصــه مــعنا كــالفــيــصل الذُّرب

---

(١) من قصيدة عنوانها «صوت فلسطين» ديوان الطليعة ج٢ ص٣٦

(٢) من قصيدة عنوانها «فلسطين الدامية» المصدر السابق ص٨٣

ملاحظة: اعتمدنا على كتاب كامل السوافيري، الشعر العربي في ماساة فلسطين من سنة ١٩١٧ إلى ١٩٥٥ مطبعة نهضة مصر - القاهرة ١٩٦٣

الوعي بالكارثة المقبلة

للشاعر عبدالرحيم محمود[1]:

يا ذا الأمير أمام عينك شاعر
ضمت على الشكوى المريرة أَضلُعهْ
المسجد الأقصى أجئت تزوره
أم جئت من قبل الضياع تودعه؟
حرمٌ تباحُ لكل أوكع آبقٍ
ولكل أفاق شريد أربُعه
وغداً وما أدناه لا يبقى سوى
دمع لنا نهمي وسن نقرعُه

للشاعر عبدالرحمن الكيالي[2]:

يا قوم هل من غضبة مضرية
أو صيحة فوق الزئير المُرعدِ
هلاّ جمعتم للعدو أموركم
ومشيتمُ مشي الكريم الأمجد
ونفضتمُ عن عينكم هذا الكرى
من قبل تفتيت الحشا والأكبد
فالحرُّ من يلقى القنا بفؤاده
ويردّ كيد الغاشم المتهدد
والدار لا يصفو لشعب جوّها
حتى يكون بها القوي المذود
والخصمُ ليس براجع عن غيّه
حتى يرد إلى لئيم المورد

للشاعر أبي سلمى:

أختَ صلاح الدين عشت حرة
تأبى لك العلياء أن تَهَوّدي[3]

(١) من قصيد بعنوان «نجم السعود» ألقاها الشاعر أمام الأمير سعود بن عبدالعزيز أثناء زيارته لفلسطين في ١٤ آب ١٩٣٥.
(٢) من قصيدة عن «ذكرى وعد بلفور».
(٣) من قصيدة بعنوان «فلسطين» ١٩٣٨.

دعي «عصابة اللصوص» جانباً
واعتمدي على بنيك اعتمدي
كم وعدوا إن الرصاص وحده
هو الذي ينجز كل موعد
معركة اليرموك هذا نقعها
يروح فوق رأسنا ويغتدي

الانتداب

للشاعر إبراهيم الدباغ:

ما الانتدابُ أمرماه وغايته
إذلال حرٍّ أبيّ باسم غير أبي؟
أمْ الانتداب يرام الاغتصاب به
معنى، وأحرفه في ذمة العرب؟
لما انتدبتم حسبنا خير منتدب
موفق وابتلينا شر منتدب
ملأتم الأرض من عدلٍ وأغنية
عنه فهل أخذتها هزة الطرب؟
العدل شعر خياليٌّ حقيقته
في ذمة الظلم والتدليس والكذب

الحض على الثورة

للشاعر برهان الدين العبوشي[1]:

لهفي على الليث المهدد غابه
قد كان أجدر أن يموت بغابه
والحر يدفع عن حماه بسيفه
فإذا تحطم سيفه فبنابه

---

(١) من قصيدته «الوطن المبيع».

فلنمش للمـــوت الزؤام كـــمـــا مـــشى
جـــيش النبي بشـــيـــبـــه وشـــبـــابه
فـــالمجـــد لا يبنى بغـــيـــر جـــمـــاجم
والمجـــد تحـــمـــيـــه ســـيـــوف غـــضـــابه

للشاعر عبدالرحيم محمود[1]

دعـــا الوطن الذبيح إلى الجـــهـــاد
فـــخفّ لفَـــرط فـــرحـــتـــه فـــؤادي
وســـابقت الرّياح ولا افـــتـــخـــار
ألـــيس عـلـيّ أن أفـــــــــدي بـلادي؟
وقـلـت لمـن يـخـــــاف مـن المنـايـا
أتَفـــرق من مـــجـــابهـــة العـــوادي؟
أتقـــعـــد والحـــمى يرجـــوك عـــوناً
وتجـبن عن مـــصـــاولـة الأعـــادي؟
ولـــلأوطـــان أجـــنـــاد شـــــــداد
يكـيـلـون الدّمـــــار لـكـل عـــــادي
بـنـي وطـنـي دنـا يـوم الـضـــحـــايـا
أغـــــرُ عـلـى ربـا أرض المعـــــاد

المشرد

أبوسلمى:

يـا أخـي أنـت مـــعـــي فـي كـل درب
فـــاحـــمل الجـــرح وســـر جنبـــاً لجنبِ
نحن إن لـم نحـــتـــرق كـــيف السنى
يمـلأ الدنـيـــا ويـهـــدي كل رَكْب؟
ســـرْ مـــعي في طرق العُـــمْـــر وقلْ
أين من يـحـــمي الحـــمى أو من يـلبي؟

(١) من قصيدة عنوانها «دعوة إلى الجهاد» ديوان عبدالرحيم محمود ص١٥.

فـــهنـا الأيتـــامُ في أدمـــعـــهـم
وهنـا تـهـوي الـعـذارى مـثل شـهب
وشـيـوخٌ حـملوا أعـوامَـهمْ
مـثـقـلاتٍ بشظايا كلّ خطب
هم ضـحـايا الظلم هل تعـرفـهم
إنـهم أهـلي عـى الـدهر وصـحـبي؟

يـا رفـاق الـدهر هـل شـردكـم
فـي الـورى غـدر عـدو أم محب؟
زعـمـاءُ دنسـوا تـاريـخكم
ومـلـوك شـردوكـم دون ذنـب
وجـيـوشُ غـفـر الله لـهـا
سلّمت أوطـانكم من غـيـر حـرب
دولٌ تحـسـبـهـا شـرقـيـة
فـإذا أمـعنت فـالحـاكم غـربي
يـوم هـزّت لـلـوغـى رايـاتـهـا
حكمت فـيـه على تشـريد شـعب(١)

****

في الوعي القومي

إبراهيم طوقان شاعر فلسطين:

تمكن الذُلُّ من قـومي فـلا عـجب
ألاّ يبـالوا بتـقـريع وتـأنيـبِ
مـا أشـرف العـذر لو أن الوغى نثـرتْ
أشـلاءهم بين مطعـون ومـضـروب

---

(١) ديوان (المشرد) ص٧.

لكنْ دهتهم أساليب العداة وهم
ساهون لاهون عن تلك الأساليب
ويقنعون بمبذول يُلوّحه
مستعمروهم بتبعيد وتقريب
كأنهم لم يُشيّد مجد أولهم
على السيوف وأطراف الأنابيب

إنفروا أيها النيام فهذا
يوم لا ينفع العيون كراها
نبئوني عن القويّ متى كان
رحيماً؟ هيهات من عزٌ تاها
لا يلين القويّ حتى يُلاقي
مثله عزّة وبطشاً وجاها
لا سَمَتْ أمة دهتها خطوب
أرهقتها ولا يثور فتاها

أَمامك أيُّها العربيُّ يوم
تشيبُ لهوله سود النواصي
مصيرُك بات يلمسه الأداني
وسار حديثه بين الأقاصي
فلا رحبُ القصور غداً بباق
لساكنها، ولا ضيق الخصاص
لنا خصمان ذو حول وطول
وآخر ذو احتيالٍ واقتناص

تواصَوا بينهم فأتى وبالاً
وإذ لالالنا هذا التواصي
مناهجُ للإبادة واضحاتٌ
وبالحسنى تنفَّذ والرصاص

وجه القضية من جهادك مشرقُ
وعلى جهادك من وقارك رونقُ
لله قلبك في الكهولة إنه
ترك الشبيبة في حياء تطرق
قلب وراء الشيب متقد الصبا
كالجمر تحت رماده يتحرَّق

الهجرة اليهودية

أرَى عدداً في الشؤم لا كثلاثةٍ
وعشرٍ، ولكن فاقه في المصائب
هو الألف لم تعرف فلسطين ضربة
أشدَّ وأنكى منه يوماً لضارب
يهاجر ألفٌ ثم ألفٌ مهرباً
ويدخل ألفٌ سائحاً غير آيب
وألف جواز ثم ألفُ وسيلةٍ
لتسهيل ما يلقونه من مصاعب
وفي البحر آلاف كأن عبابه
وأمواجه مشحونة بالمراكب
بني وطني هل يقظة بعد رقدة
وهل من شُعاع بين تلك الغياهب

فـــوالـلـه مـــا أدري ولـليـــأس هبّـــةً
أنـادي أمــــــيـنـاً أم أهـيـب بـراغـب

بيع الأراضي

بـاعـــوا الـبـــلاد إلى أعـــدائهم طمـــعـــاً
بـالمال، لـكـنـمـــــا أوطـانـهـم بـاعـــــوا
قـــد يـعـــذرون لو ان الجـــوع أرغـــمـــهم
والـلـه مـــا عطشـــوا يومـــاً ولا جـــاعـــوا
تـلـك الـبـــلاد إذا قلت اســـمـــهـــا وطن
لا يـفـــهـــمـــون، ودون الفـــهم أطمـــاع
أعـــداؤنـا – منذ أن كـــانوا – صــيـــارفـــةٌ
ونـــحـــن – مـنـــذ هـــبـطـنـــا الأرض – زراع
لم تـعكســـــوا أية الخـــلاّق بل رجـــعت
إلى الـيـــهـــود بكم قـــربى وأطمـــاع

الانقسام الداخلي

مـــا لـكم بعـــضكم يمزق بعـــضـــاً
أفـــرغـــتـم من الـعـــدو الـلـدودِ؟
اذهـبـــوا في الـبـــلاد طولاً وعـــرضـــاً
وانظروا مـــا لخـصـــمكم من جـــهـــود
والمســوا بـاليـــدين صـــرحـــاً منيـــعـــاً
شـــاد أركـــــانه بـعـــزم وطـيـــد
شــــاده فـــوق مـــجـــدكم، وبـنـاه
مـــشـــمـــخـــرّا، على رفـــات الجـــدود
كل هـذا اســـتـــفـــاده بين فـــوضى
وشـــقـــاق وذلـة وهـجـــود
واشـــتـــغـــال بالـتـــرهات وحب الذْ
ذات عن نافع عـــمـــيم مـــجـــيـــد

محنة فلسطين
في الشعر العربي (في بلاد الشام)

وعد بلفور

محمد علي الحوماني (لبنان)[1].

باسم عيسى هتكوا حرمتها
وبموسى جاوز الهتك النصابا

لم تلد مريم بلفورَ ولا
أنبتت نويورك سعداً والحبابا

نحن غرس الله في تربتها
وعلينا مجدها شبٌ وشابا

معاهدة سايكس بيكو

خيرالدين الزركلي (سورية)[2]

فيم الونى وديار الشام تُقتسم
أين العهودُ التي لم تُرْعَ والحُرمُ؟

هل صح ما قيل من عهد ومن عِدَةٍ
وقد رأيت حقوق العرب تهتضم؟

ما بال بغداد لم تنبسْ بها شفة
وما لبيروت لم يخفق بها علم

ويلمُّها نكبات كلها ظلم
وقد تنير صراط السالك الظلم

نسامُ خسفاً ونُقصى عن محجتنا
ويوثق الفم حتى تخفت الكلم

---

(١) من قصيدة عنوانها « يافلسطين»، الفتح – العام الثامن عشر – العدد ٨٥٧، وله قصيدة اخرى عنوانها «بلفور في دمشق». ومطلعها: إن تدع لنصرتك العربا فالشاميون هم العرب
ومصدرها ديوان الحوماني ج١، ص١٨

(٢) من قصيدة عنوانها «فيم الونى» نظمت في دمشق بتاريخ ١٩١٩/١٠/٢١، على اثر ظهور اطماع الحلفاء في تقسيم الشام- ديوان الزركلي ص١٥

نسجوا على الضيم، والأطماع جائعة
ونكظم الغيظ والأكباد تضطرم
وعُود «ولسن» كم أضللت من فئة
لأنت أشأم ما سيست به الأمم
خدعتنا فانخدعنا فاستخف بنا
شُمس عن الحق في آذانهم صمم

يا نابضاً فيه عرق من بني مُضَرٍ
أسرجْ جيادك ولتطلقْ لها اللجُم
واشحذ غرارك لا يعلق به صدأ
فإن يجرْ حكمٌ فالصارم الحكم
كفكف دموع فلسطينٍ وجارتها
بيروت واكفف يداً في بسطها النقم

يا جهاداً صفق المجد له

بشاره الخوري (لبنان):

يا جهاداً صفق المجدُ له
لبس الغارُ عليه الأرجوانا
شرفٌ باهت فلسطين به
وبناء للمعالي لا يدانى
إن جرحاً سال من جبهتها
لثمتهُ بخشوع شفتانا
وأنيناً باحت النجوى به
عربياً رشفته مقلتانا

يا فلسطين التي كدنا لما

كابدتْه من أسى ننسى أسانا

نحن يا أخت على العهد الذي

قد رضعناه من المهد كلانا

يثربٌ والقدسٌ منذ احتلما

كعبتانا، وهوى العرب هوانا

شرف للموت أن نطعمه

أنفساً جبارةً تأبى الهوانا

أنشروا الهول وصبوا ناركم

كيفما شئتم فلن تلقوا جبانا

غذت الأحداث منا أنفساً

لم يزدها العنف إلا عنفوانا

قم إلى الأبطال نلمس جرحهم

لمسة تسْبَح بالطيب يدانا

قم نَجُعْ يوماً من العمر لهم

هبْهُ صوم الفِصح، هبه رمضانا

إنما الحق الذي ماتوا له

حقنا، نمشي إليه حيث كانا

****

يا فلسطين سلاما

أمين ناصر الدين:

أتبيحون حمانا للألى
أفعموا الدنيا فساداً وأثاماً،[1]

أمن الحكمة أن تستبدلوا
بالسراة الغُرّ أجلافاً طغاما؟

منحوكم غيدهم واتخذوا
لكُم من كل دينار وساما

فإذا أنتم لدى هيكلهم
قد تعبدتم قعوداً وقياما

ما عهدنا دولة من أجل أن
تسكن الطارئ تُقصي من أقاما!

مولد إسرائيل

للشاعر محمد العدناني[2]

اجهضت هيئة الأممْ
عندما باعت الذِّممْ

جَهضُها دولةُ الربا
والمواخير والنقم

جيشها المكرُ والنسا
تبذلُ العِرض في الظُّلَم

تحسب المال أنه
يخلق العزّ والشّمم

(١) الديوان ص١٦٥
(٢) من قصيدة عنوانها «الدولة اليهودية» قدم لها الشاعر بما يلي: [تآمرت هيئة الأمم على العرب فأقرت في ١٩٤٧/١١/٢٩ تقسيم فلسطين العربية إلى دولتين عربية صغيرة ويهودية كبيرة وقد ثبت للعرب أن عدداً كبيراً من ممثلي الدول الذين وافقوا على التقسيم قد رشاهم اليهود بمبالغ طائلة]. ديوان اللهيب ص٧٥

وترى فيه فخرها

وذرا مجدها الأشم

وترى الخلق أنه

لا يساوي سوى العدم

بئس والله دولة

لم تخذنا ترفع العلم

ولدت أمس ميتةً

دولة الشر والقَرَم

فاشهدي دفنها غداً

ويك يا هيئة الأمم

المأساة

عمر أبو ريشة:

أمتي هل لك بين الأممِ

منبرٌ للسيف أو للقلمِ؟

أتلقاك وطرفي مطرقٌ

خجلاً من أمسك المنصرم

ويكادُ الدّمع يهمي عابثاً

ببقايا كبرياء الألم

أين دنياك التي أوحت إلى

وترى كلٍّ يتيم النّغم؟

كمْ تخطيتُ على أصدائه

ملعب العزِّ ومغنى الشّمَم

وتهاديتُ كأني ساحبُ

مئزري فوق جباه الأنجم

حلمٌ مرَّ بأطياف السنى
وانطوى خلف جفون الظُّلَم

جهاد فلسطين

للشاعر أمجد الطرابلسي[1]:

يا عُرْب هيا فانصروا موطنا
للعرب هاج القدُّ أفرادَهُ
هناك شعب عربي الهوى
يحاول الغاصب إنفاده
يسومه الخسف وأغلاله
ويدَّعي بالنار إرشاده
ثار على ظلأمه مكرماً
تراثه الأسمى وأجداده
مجاهد أقسم لا ينثني
أو تعتق الأطواق أجياده
شعب فلسطين يناديكمُ
مستبسلاً يصرع جلاده
تدمر النيران أبياته
وتحصد الأسياف أجساده
أخاكمُ يا قوم لا تهملوا
إرفاده اليوم وإمداده
رقّوا لبلواه ثوروا له
حتى يبيد الحق أضداده
فذلّهُ تُكسون أبراده
ونصره تجنون أوراده

****

(١) من قصيدة عنوانها «جهاد فلسطين» الرسالة - العدد ١٦٠ - ١٩٣٦/٧/٢٧.

خاتمة تقريبية

أعتقد أن البحث، بهذه الطريقة شبه التوثيقية، استطاع أن يشكل عند القارئ فكرة أو تصوراً عن تحول شعر الحماسة بما فيه من فخر ومديح للذات أو للآخر، إلى شعر يمجد الوطن والقوم والدفاع عنهما ضد الغزاة.

إن طبيعة المقاومة الشعبية والمد الجماعي في وجه الجيوش الغازية بأسلحتها الحديثة تملي على الشاعر اكتشاف البطولة الجمعية وتمجيدها. الجماعة تحارب من أجل الوطن والوحدة القومية وحرية الشعب، فقد أصبحت هذه الأهداف مُثلاً عليا في الشعر. وهكذا حصل شعر الحماسة على مادته ومضمونه الحديثين.

قصيدة الحماسة تنبثق عن موقف وتعبر عنه، فهي بنت انفعالات الشاعر بالحياة واتجاهاته النفسية السابقة على القصيدة، وبنت قدرته على التعبير القوي المركّز الآني. والآنية لا تعني الارتجال بقدر ما تعني الارتباط بالمناسبة، وقد تكون المناسبة ذكرى لحادثة وقعت قبل سنوات. كالاحتفال بذكرى شهداء السادس من آيار ١٩١٦ فقد ظل الشعراء يستلهمون الحدث لنصف قرن قادم ، أو ذكرى نكبة فلسطين التي ما تزال غصتها غضة في قلوب العرب. وعليه فالآنية هنا ليست زمنية إنما هي قيمة نقدية تتضمن القدرة على استحضار الموقف والانفعال المتعلق به ونفضه ناضراً حياً لغرسه في النفوس بوصفه رمزاً وطنياً وقومياً وانسانياً للجرأة على المعتدي والإقدام على التضحية وشق طريق للمناضلين في سبيل حرية الأمة ووحدتها.

فالشهيد رمز، وكل مناسبة ينبغي أن ترتفع بالشعر وفي الشعر إلى معنى الرمز، لا بمعنى التقنية الأدبية، ولكن بالمعنى الانساني والاجتماعي والتاريخي.

وبحسب مقدرة الشعراء على استحضار المناسبة وبلورة الموقف ثم التعبير عن الانفعال وحرارته وفوريته ، تتفاوت القصائد القومية جودة وتحليقاً فيما بينها من شاعرلآخر وأحياناً تتفاوت قصائد الشاعر الواحد إذا نظم في المناسبة ذاتها أكثر من قصيدة، كما نرى في قصائد بدوي الجبل في ابراهيم هنانو أو سعدالله الجابري،

ولهذا فإن الموضوع القومي محايد، لأن مستوى القصيدة القومية يتحدد في أغلب الأحيان بمستوى الشاعر وطريقته في الأداء الشعري، فالشخصية الشعرية بنسيجها وعنفوانها وتأثيرها تختلف من شاعر لشاعر اختلاف الشخصيات الشعرية بين خير الدين الزركلي وعمر أبوريشة وبدوي الجبل – وكلهم شعراء مجيدون.

لإبراز العلاقة العضوية بين التحقيب السياسي والشعر القومي المرتبط به، حرصنا علي ابراز التعبير الشعري عن كل مناسبة بعينها ولدى أكثر من شاعر، لاظهار ارتباط الشعراء بالمناسبات القومية واهتمامهم بتقديم مواقفهم واثارة الجماهير بها، مما سوغ لنا نظرة أساسية انطلق منها البحث، وهى اعتبار كل شعر سياسي شعراً قومياً لأن تعقيد المرحلة وتوالي الثورات وارتباطها اضطر الشاعر في كل مرة أن يخرج من الخاص إلى العام. ومما فرض هذه التقنية على شعراء بلاد الشام أن الوضع السياسي بدأ بدولة موحدة رأسها الملك فيصل بن الحسين وانتهى إلى أنواع منوعة من التقسيم والتجزيء والتفكيك مع تعدد الممارسات بين الانتداب والاستعمار والاستيطان بين قطر وآخر مما جعل المصيبة شاملة والحل قائماً بالعودة إلى الأصل الأول والدولة الموحدة.

ويشكل غدر الحلفاء وبطشهم ثيمات تترافق مع المقاومة العربية وتضحيات الأبطال من شهداء وزعماء وقادة وفوا لشعوبهم بما عاهدوا عليه، وتمجيد العربية الفصحى وأنها الرابط الوثيق بين أبناء العروبة، وأن أمة العرب ناهضة من عثراتها ولاريب، فلن تنام على ضيم ولن تستكين إلى غدر.

يضاف إلى ذلك وصف المدن المحروقة والشعوب المشتتة، وتضامن المسيحيين مع المسلمين في البأساء والضراء، مع التأكيد على عظمة اللغة العربية والتراث الاسلامي، ومضاهاة الاستعمار الاوربي الجديد بالغزوات الصليبية القديمة. والتمثل ببطولات الرسول محمد وقادته وصحابته وشهداء الرسالة وإلحاق شهداء النضال والقومية بهم في خط تاريخي جديد.

وقد وجدنا في رثاء الزعماء تجويداً أو فخامة وقيماً تعد اضافة جوهرية إلى الشعر القومي في بلاد الشام، فبروز شخصية المرثي وتعداد مآثره يدمج القيم الشخصية بالشيم الجمعية، ويجلو صورة أمة مقاتلة ذات مبادئ يعتنقها الكبير والصغير من مختلف طبقات الشعب وفئاته. كما أن التفاف الشعب حول قادته يظهر تماسك الجبهة الداخلية ضد الغزو الخارجي.

إن اتساع شعر الحماسة، منذ البداية الأصلية، للمديح والفخر والرثاء، جعله فناً جامعاً لعدة فنون، بهدف تعميق الأثر في نفس القارئ عن طريق توسيع التجربة ونقلها إلى خارج حدود الفنون التقليدية في الشعر العربي. فعلى سبيل المثال، إن القصيدة التي مطلعها:

لو كنتُ من مـــازن لم تســـتـــبح إبلي

بنو اللقـــيطة من ذهل بن شـــيـــبـــانا

ليست من المديح ولا من الفخر في شيء، وهي مع ذلك تتصدر باب الحماسة لما فيها من قيم فروسية تحمل معنى النجدة والتضامن، بخلاف ما عليه الحال في قبيلة الشاعر المتكلم، وكذلك الأمر في الحماسية التي يمدح بها الشاعر أعداء قبيلته بأنهم «**كانوا على القتل أصبرا**».

فكأن أبا تمام قصد بالحماسة شعر القيم سواء جاء حسب التقاليد الفنية أو خرج عنها. والغالب فيه الشعر الخارج.

هذا الاتساع الأصلي في باب الحماسة جعل تطويره سهلاً على الشعراء في العصر الحديث لتمجيد البطولتين الفردية والجماعية، وإبراز الحوادث الهامة كالاحتلال ومقاومته، وحمد التضحيات الفردية والتنديد بظلم المستعمر السفاح (شهداء ٦ آيار ومجزرة دنشواي) ثم استمر الظلم والعدوان وتمادى مع الزمن (مذابح دير ياسين ومجزرة بحر البقر) فتراكم هذا النوع من الشعر واعتبر فناً جديداً، واشتق له اسم من مضمونه، فهو تارة الشعر الوطني، وتارة الشعر القومي، ونُسي الأصل.

ومن العجب أن النقاد العرب اعتبروه أيضاً جديداً غير مسبوق ، ودرسوه على أنه كذلك ، وليس ذلك لغفلة، لكن المناهج التي اتبعوها ضللتهم. فمنهج تين الذي فرضه طه حسين على الجامعات العربية يفرض على الدارس أن يبحث حياة الشاعر وبيئته وعصره. مما يغلّب التاريخ على الشعر والفهم على التذوق. والمنهج النفسي قاصر لايلائم إلا الحالات المنحرفة ويجعلنا نهتم بالشاعر أكثر من الشعر. وجاءت البنيوية فيتمت النص وحنطته: فهو بلا مؤلف ولا معنى بل فسيفساء لفظية تدور حول نفسها بلا غاية. وقد آن الأوان للاقرار بعد التجربة بأن هذه المدارس ما دامت لا تتسع للشعر كله فيجب أن نقلب الآية ونترك النصوص تقودنا إلى المنهج الصحيح الذي يقدر على ربط شعرنا الحديث بأصوله التراثية، لاكتشاف مسار التطور الداخلي للأنواع الأدبية. ولربما بينت قراءة داخلية مدققة أن شعر الحماسة بعد أن جمع في تركيب واحد فنون المديح والفخر والرثاء، انقسم بدوره إلى شعر الوطنية والقومية والشعر الاجتماعي. ثم جاءت القصيدة الحديثة فاستعانت بالأسطورة وبتقنيات التلاعب بالزمن والمضامين على إعادة توحيد القصيدة العربية ، كما نرى في شعر السياب والبياتي على سبيل المثال.

المهم أن القراءة الداخلية لوحدات المضمون يمكن أن ترشدنا إلى تطور أشكال جديدة مبسطة، منبثقة عن الأشكال المركبة الأولى. وبالمثل، فإن الأشكال المركبة يمكن لوحدات المعنى أن ترشدنا إلى مكوناتها من الأشكال البسيطة الأصلية. وبهذه الوسيلة نكتشف الوسائل التي اتبعها الأدب العربي للمحافظة على استمراريته بتطوير الشكل والمعنى على السواء. فثمة أنواع خفية من التناص يتمكن الشعر بواسطتها من المحافظة على الاستمرار والتغير في وقت واحد. فحفريات المعرفة الشعرية لا تزيدنا معرفة بالنص فقط، بل ربما أوحت بمعرفة وسائل تجديده وفهمه. ثم إن العناية بالمعنى بدل الاقتصار على تفكيك الألفاظ يعيد إلى الشعر تاريخيته وحيويته وحياته، أي يجعله جزءاً من حياة الأمة وتاريخها المعيش. وكذلك الأمر في نقد الشعر.

****



قـــــراءة
القصيدة التقليديـــة

د. إدريس بلمليـــح

قـراءة القصيدة التقليديـة

د. إدريس بلمليـح

I – مدخـــل:

يتمحور هذا البحث حول ثلاث قضايا أساسية هي على التوالي:

١ - القـــــراءة.

٢ - القصيـدة.

٣ - التـقليـد.

ولا بد من أن نعالج هذه القضايا في إطار كونها مصطلحات متميزة باشتغال دلالي متشابك وراسخ في الذاكرة النقدية، سواء في المستوى النظري أو التطبيقي.

وأول ما يبرز من هذا الرسوخ وذلك التشابك هو أن مصطلح القراءة يحيلنا بالضرورة على مصطلح القارئ. أي أننا بإزاء فعل أو حدث، ثم بإزاء ذات تحقق الحدث أو تقوم بالفعل.

وقد اجتهدت النظرية المعاصرة اجتهاداً خصباً في إطار محاولة تحديد هذه الذات القارئة، كي تتمكن فيما بعد من تحديد مختلف أفعالها. ومن الممكن أن نلخص هذا الاجتهاد في أربعة أنواع من القراء، يتميز كل منهم بسماته الخاصة وبفعل متخالف مع فعل غيره:

أ – **القارئ النموذجي**: وهو مفهوم استخدمه ميكاييل ريفاتير Riffatter ليحدد في ضوئه مظاهر القراءة الأسلوبية التي تقتضي الشخص المتمرس إلى أبعد حد ممكن بنظام لغة الشعر، وبأنواع الاختلاف بين هذه اللغة وبين اللغة اليومية.

ب - **القارئ الخبير**: ويتلخص فعله في أنه يسعى باستمرار إلى إخصاب مضامين النصوص، وتوسيع دائرة المعلومات التي تنطوي عليها، هادفاً إلى اعتبار النص وثيقة للأفكار والأحاسيس التي تنقلها اللغة، وتمرها عبر مسالكها الوعرة ومساربها الضيقة.

ج - **القارئ المقصود**: وهو الذات الجماعية التي عاشت الأوضاع التاريخية للمبدع، فتوجه إليها النص حين ظهوره المبدئي، ثم الذات القادرة على أن تعيد بناء تصورات المقصد المباشر لهذا النص، في إطار نوع من التكامل بينها وبين هذا المقصد. أي أنها استمرار له، وتقمص جديد لفعله.

د - **القارئ الضمني**: من الممكن أن نقول عنه إنه آخر ما توصل إليه الباحثون المعاصرون في مجال القراءة، ثم إنه يهمنا بشكل أساسي في هذا البحث. ولذلك فإننا سنتوقف عنده بنوع من التفصيل.

إن أول باحث حدد هوية هذا القارئ وسماته هو أمبرتو إيكو Umberto Eco في كتابه Lector in Fabula. ومفاده عنده أنه «*المقصد الذي يوصله نشاطه التعاوني إلى* أن يستخرج من النص مالا يقوله النص، وإنما يفترضه، ويعدنا به، ينطوي عليه أو يتضمنه، وكذا إلى ملء الفضاءات الفارغة، وربط ما يوجد في النص بغيره مما يتناص معه، حيث يتولد من هذا التناص ويذوب فيه»[1].

وقد تبنى هذا المفهوم كثير من الباحثين الذين اختلفت مشاربهم النظرية والمنهجية، ولكن هاجسهم ظل هاجساً مشتركاً يتلخص في محاولة تحديد سمات هذا القارئ. ومن الممكن أن نبلور هذا الاشتراك وذلك الاختلاف عبر مثالين اثنين أساسيين، يعكس الأول منهما جهد أصحاب نظرية الخطاب، ويلخص الثاني زاوية الرؤية عند أصحاب نظرية التلقي:

١ - تقول ما نكينو: D. Mainguneau

«إن تأويل العبارات من زاوية نظر التداوليات لا يعتبر ضماً وإضافة للوحدات الدالة على معنى يكتفي بتحديده وتركيبه، وإنما هو شبكة من التوجيهات التي تمكن

«المقصد» باعتباره مشاركاً «حيوياً» من أن يبني المعنى... فينتج عن ذلك نوع من اللاتماثل الجذري بين التلفظ والتلقي»[٢] ومعناه أن كل بيان مهما كانت طبيعته، لغوية أو شعرية.. ينطوي بالضرورة على عملية تشاركية يفترض في إطارها أن الباث يستحضر المقصد حين إنتاج خطابه؛ فيكون هذا المقصد ضمنياً في الخطاب الذي يتلقاه على أساس تشاركي أيضاً، إذ لا بد له من أن يستحضر الباث أو المصدر.

٢ – وقد وقف **إيزر** W. Iser باعتباره أحد أقطاب نظرية التلقي وقفة مطولة عند مفهوم القارئ الضمني، مؤكداً على أن نشاطه يتلخص في كونه أفعالاً إرجاعية، تستجيب لمكونات النص عبر سيرورة ذهنية تنتج رد فعل ثابت وغير مختلف في سماته العامة.

إن العلاقة بين النص والقارئ تشتغل بحسب نموذج الأنظمة المنظمة من ذاتها Systèmes Autorègles أي أن النص يتجه نحو إخبار المتلقي، والمتلقي يفهم محتوى الإخبار في ضوء إدخال معطيات جديدة تساعد عملية التأويل واتساع دائرة الفهم؛ وذلك باتفاق متواقت بين عوامل الإثارة الكامنة في النص، ومجموع الأفعال الإرجاعية التي لا يمكن أن تنبثق في ذهن القارئ إلا على أساس أنها ردود فعل بإزاء ما يثيره النص من إحساس جمالي[٣].

إن أطروحة القارئ الضمني، سواء لدى علماء السيمياء وأصحاب نظرية الخطاب أو لدى علماء الشعرية وأصحاب نظرية التلقي أطروحة أساسية، ولكنها غير كافية.

وتفصيل ذلك أن هذا القارئ ذو حضور نصي يتكرس عبر المؤشرات المباشرة وغير المباشرة التي تحفز القراءة وتضمن سيرورتها فتجعل المقصد مشاركاً في بناء المعنى وقادراً على استيعاب مظاهره المختلفة، مؤولاً إياه في نوع من التفاعل الحيوي الذي يجعل الدلالة متدرجة في ذهنه، ممارسة تأثيرها في وجدانه.

إن هذا القارئ – عادياً كان أو غير عادي – لا يعدو أن يكون ذا تحقق نصي يضمن فعل القراءة ووقعها. في حين أن القارئ الذي يهمنا نحن إنما هو القارئ الذي

يحيا هذا الفعل ثم يجاوزه إلى بناء دلالات موازية للنص الأصلي، تتحقق بأشكال مختلفة فتصبح إنتاجاً آخر يكوّن ما يمكن أن نسميه النص الموازي.

إن هذا القارئ يتميز في رأينا بطبيعة تجريدية تتحقق عبر فعل القراءة، وعبر الإنتاج التاريخي الذي يلخص هذا الفعل ويبلوره من خلال نصوص مختلفة توازي النص الأصلي وتحيا بحياته. يقول المتنبي:

أنام ملء جفوني عن شواردها

ويسهر الخلق جراها ويختصم

فنلاحظ أن القارئ الضمني قد حضر لديه في قوله: يسهر - يختصم، وقد يكون هذا القارئ الذي لابد من أن يستحضره المتنبي، هو سيف الدولة أو ابن جني أو أبوفراس. ولذلك فإن سماته شبه واضحة ومهيأة لأن تستوعب من طرف الباحث عن طريق رصد رد فعلها بإزاء النص.

ولكن المتنبي لم يستحضر هذا القارئ فقط، بل جاوزه إلى جعل فعل القراءة ذا أبعاد تجريدية، قادرة على أن تتحقق عبر الوقع المباشر للنص، وعبر الفضاء التاريخي الممتد في الزمن والمكان وذلك حين جعل الخلق - كل الخلق - يسهرون ويختصمون من جراء شوارده.

والسؤال المطروح في هذا المجال هو: **كيف يمكننا تحديد القارئ التجريدي؟**.

إن مؤشرات القارئ الضمني قادرة على أن تسعفنا في هذا المجال؛ ولكنها مؤشرات غير كافية. وإنما لابد لها من أن تردف بعملية رصد الإنتاج الذي جاء نتيجة تداول النص، على أساس أن هذا الإنتاج تحقق مادي ومحسوس للمظاهر التجريدية في النص. ومعنى ذلك أن القارئ التجريدي ذو تحقق تاريخي ممتد عبر الزمن، تلخصه مختلف أجهزة القراءة التي تتوالى من خلال عملية تداول النص وشيوعه، بما يكفل له كونه أثراً خالداً يستقطب كتابة موازية ما تفتأ تسلط عليه الضوء المتجدد.

وهنا نطرح سؤالاً آخر يتعلق بالأسباب التي تجعل القارئ التجريدي هوية حاضرة في النص، وموجودة خارجه في آن واحد؟.

إنه لا يمكننا أن نجيب عن هذا السؤال إلا من خلال معرفة طبيعة النص الفني ووضعه الاعتباري.

ودون أن ندخل في متاهات تعريف النص وحدوده ونظامه، نبادر إلى القول إن النص الإبداعي ناتج عن تواصل تفاعلي بين المبدع والمتلقي. ذلك أن المبدع يستحضر - في غياب السياق الفعلي للتواصل - مخاطباً غائماً وغير واضح المعالم، ليخلق سياقاً متخيلاً تتم عبره عملية التواصل الفني، وتنبثق بوساطته عوامل التفاعل بين المبدع والقارئ. ومن هنا يكتسي المتلقي طبيعة تحققية داخل النص، وأخرى تجريدية.

يقول بشار:

بكِّراً صاحبيَّ قبل الهجير

إن ذاك النجاح في التبكير

فتقفنا القراءة اللغوية المباشرة على أن يخاطب صاحبين معينين له، متميزين بوجودهما الفعلي الذي قد تحدده القراءة المرجعية بأسماء محددة وحياة واقعية.

ولكننا لا نكاد نعلم لبشار صاحباً، ثم لماذا سيبكر معه هذان الصاحبان وهو يقصد إلى أن يمدح سلم بن قتيبة الذي دخل إلى البصرة متباصراً بالغريب، فأحب أن يورد عليه الشاعر ما لا يقدر على معرفته.

فلا صاحب إذن ولا رحلة إلى الممدوح؛ وإنما هو محض تخيل وتجريد لمتلق متباصر بالغريب. ثم يتحقق هذا التجريد خارج النص. وذلك عن طريق عملية التفاعل التي يقيمها المتلقى مع مصدر الرسالة.

نعم إن هذا التحقق سيتم عبر اطلاع سلم بن قتيبة على النص، وتفاعله بما اشتمل عليه من الغريب، ثم إثابة صاحبه على الجهد الإبداعي الذي بذله في مدح هذا

القائد العسكري. ولكن الأمر لا يقف عند هذا الحد من تحقق القارئ التجريدي خارج النص. بل قد اهتم بشعر بشار عدد كبير من العلماء، فشرحوا ديوانه، وبذلوا جهداً مضنياً في الوقوف عند غريبه.

إن القارئ التجريدي يتحقق بشكل محسوس خارج النص حين يقبل دور المتلقي المستعد لأن يتواصل مع المبدع تواصلاً تفاعلياً يصل في حدوده القصوى إلى تحقيق إنتاج تاريخي ممتد عبر الزمن، يوازي حياة النص ويتجدد بتجدد تداوله.

فنستخلص أن النص الفني تواصل تفاعلي بين المنتج والمتلقي، وأن القراءة تحقق تاريخي لهذا التفاعل الذي يتجاوز مرحلة ظهور النص إلى مراحل ممتدة عبر الزمن والفضاء ، ينكشف من خلالها ما يمكن أن نسميه أجهزة القراءة.

يقول يوس H.R Jauss:

«يكمن هدف الدراسات الجديدة في أنها تريد التعرف على التواصل الفني الذي تنطوي عليه الوقائع الأدبية. وهي دراسات تستوجب وجود نظرية أدبية قادرة على أن تدخل في اعتبارها التفاعل القائم بين الإنتاج والتلقي، وذلك عن طريق تحليل قضايا التلقي ووقائعه[٤].

إن تاريخ الأثر الفني يرتبط بالمتلقي أكثر من ارتباطه بالمصدر. وذلك لأنه يخضع لأنواع من التأويل التي تعتبر تحققات لتبادل التجربة الجمالية وإقامة الحوار الحيوي بين الأجيال، بالرفض أو القبول، بالجواب عن أسئلة عالقة وإهمال أسئلة أخرى، بالتأثر بأشكال ومضامين قديمة أو إعادة النظر فيها.

ومعناه أن النص الفني يشتمل على طاقة جمالية قادرة على أن تنبثق في كل مرحلة من مراحل تاريخ الأمة. و«التراث الأدبي يتكون بالضرورة من وضع يتحقق من خلال المواقف المتعارضة والرافضة، المحافظة على الماضي والمجددة»[٥].

وتبعاً لذلك نقول إن التقليد تواصل تفاعلي للتراضي. أو إن المقلد تحقق لمتلق يتفاعل مع النص في إطار من التعايش غير التصادمي.

ولذلك فإن الوضع الاعتباري لقارئ القصيدة التقليدية يتحدد في كونه بإزاء تواصل يتضمن تفاعلين اثنين:

أ - **النموذج القديم** باعتباره ذخيرة تنتمي إلى زمن القراءة التاريخية.

ب - **النموذج الجديد** باعتباره تواصلاً يقيمه الشاعر المقلد مع هذه الذخيرة، ويهدف من خلاله إلى إثارة الدهشة الجمالية التي قد تنبثق عنها قراءة استعادية تقف بالقصيدة على مشارف زمن القراءة التاريخية.

ومعناه أن القارئ يعيش ثلاثة أزمنة متداخلة هي:

أ - زمن **القراءة التاريخية** بالنسبة للنموذج القديم.

ب - زمن **الدهشة الجمالية** بالنسبة للنموذج الجديد.

ج - زمن القراءة الاستعادية التي تبرر هذه الدهشة وتهيئ القصيدة التقليدية إلى أن تنتمي هي نفسها إلى زمن القراءة التاريخية.

وإذا كنا في غير ما حاجة إلى أن نذكر أمثلة لقراءة النماذج القديمة، فإن من الممكن أن نتخذ من طه حسين مثالاً واضحاً للتفاعل مع القصيدة التقليدية في إطار الدهشة، وفي إطار القراءة الاستعادية.

II - المحاكاة والنمذجة:

يتحدد النموذج في أنه النص الفني الذي ينطوي على نظام دلالي يستطيع أن ينفصل عن البنيات المركزية التي تولد عنها، ليمارس فعاليته في إطار بنيات مركزية مخالفة.

إن جمالية النص الإبداعي نابعة لا محالة من حدود هذا الانفصال ومدى فعالية النموذج وتأثيره. ولكنه لابد من أن نشير في هذا المجال إلى أن تفسيرنا للنموذج لا يقتضي دائماً حق السابق على اللاحق وسبقه الإبداعي الذي قد يترتب عن سبقه الزمني. ذلك أن هذا التفسير تفسير محافظ متشنج يقدس الماضي بشكل منغلق فيسيء إليه بنحو ما يسيء لكل إبداع فني.

إن النموذج يتحرك من الماضي إلى الحاضر، ومن الحاضر إلى الحاضر، ثم من الحاضر إلى الماضي. وإذا كان الأمر الأول لا يحتاج إلى توضيح، فإن تحاضر النموذج، وكذا حركيته في اتجاه الماضي يحتاجان إلى بعض التأمل:

أ - إن النموذج الذي يتولد من التحاضر حركة إبداعية دائبة يأخذ فيها كل مبدع بطرف، فنصطلح على تسميتها اتجاهاً أو مدرسة أو شكلاً فنياً.

ولنا في شعر النقائض، وفي المدرسة الرومانسية، وفي حركة الشعر العربي المعاصر أوضح الأمثلة على ذلك.

إننا فيما يخص هذه التوجهات الثلاثة لا نستطيع التنازع في إطار قضية السابق واللاحق، كما لا نستطيع أن ندعي بأن فلاناً يمتلك النموذج دون غيره أو أكثر منه. وإنما الأمر في ذلك أن النموذج المتولد عن التحاضر حركة إبداعية متواقتة ومضنية لا مجال فيها للزعامة والإمارة. إنها نوع من الديمقراطية المتداولة بين المبدعين الكبار.

من الجدير بأن ننسب إليه نموذج القصيدة الرومانسية في الغرب: الألمان أم الانجليز أم الفرنسيون؟.

ثم من صاحب النموذج الرومانسي في صيغته العربية: خليل مطران، جبران، إيليا أبوماضي، أبوالقاسم الشابي..؟ يبدو أن هذه الأسئلة ستبقى عالقة مدى الدهر إذا نحن لم نفسر النموذج المتحاضر في إطار من التعاضد والتكافل بين كبار المبدعين.

ب - إن الأمر يصبح غاية في الصعوبة حين نزعم بأن النموذج قد يتحرك في اتجاه الماضي. وذلك لأن قناعة أصحاب مبحث السرقات، وتوجه دارسي التناص مسألتان راسختان في اتجاه الماضي وعرض اللاحق على السابق في إطار ما يمكن أن يسمى بعلم أنساب المعاني.

وهنا نقول في صراحة تامة: إن التأثير الذي يصل في بعض الأذهان إلى محو الحاضر ضرب من العبث الذي لا معنى له. نعم قد يتأثر المبدع بمرجعيته إلى حد

كبير، ولكنه لا يمكن أن يستحق هذا اللقب إذا هو لم يخلخل هذه المرجعية ليعيد بناءها من منظوره الخاص والمتميز. ومعناه أن النموذج الذي يتحرك نحو الماضي نموذج لابد له من أن يستند إلى مرجعية معينة. ولكن هذا الاستناد لا يعدو أن يكون امتصاصاً لما هو سابق وقديم، استيعاباً لعناصره المختلفة ومكوناته ، ثم إعادة لتشكيلها وبنائها ليصبح النموذج ذا أثر رجعي.

فهذا شعر عمر بن أبي ربيعة ، يبني نموذج قصيدة التغزل بامتياز، فنفهم في إطاره قصص التغزل عند امرئ القيس، والتغزل المكشوف أو الإباحي عنده وعند النابغة في وصف المتجردة. ثم ألم يبن العذريون نموذج التغزل العفيف فاستطعنا في ضوئه أن نفهم شعر عنترة وبعض أشعار الصعاليك؟.

ولقد بنى أبونواس نموذج الخمريات فأعدنا تقويم شعر الأخطل والأعشى على أساس هذا البناء. ومعناه أننا في حاجة ماسة إلى إعادة النظر في الأحكام الجاهزة التي تدرس كل جديد في ضوء كل قديم، معتقدة أنه لا حق للاحق على السابق البتة. فنؤكد: إنه من الممكن أن يدرس داخل الشعر العربي القديم نفسه كثير من الإنتاج الذي نصبغ عليه فضل السبق الجمالي في موازاة تامة مع السبق الزمني، أن يدرس بوعي زمني مخالف نفهم في ضوئه القدماء على أساس أشعار المحدثين، ونقوِّم كل ذلك في نوع من التوازن الذي لابد له من أن يلغي المحاكاة بمعناها القدحي، ويعتقد اعتقاداً راسخاً بأن: «السرقة» والتأثر والمعارضة و(التناص)، إنما هي مظاهر مختلفة لتواصل تفاعلي بين الشاعر والشاعر يفيد في بناء النماذج الفنية ماضية كانت، أو متحاضرة، أو متحركة من الحاضر إلى الماضي.

III - الدهشة الجمالية:

يقول طه حسين:

«كان شوقي مجدداً ملتوي التجديد، وكان حافظ مقلداً صريح التقليد، ويمضي الزمن على حافظ وشوقي فإذا تقليد حافظ يستحيل - لا أقول - إلى تجديد بل أقول

إلى نضوج غريب وقوة بارعة وشخصية تفرض نفسها على الأدب فرضاً، وإذا تجديد شوقي يستحيل شيئاً فشيئاً إلى تقليد، حتى إذا كانت أعوامه الأخيرة كانت قصائده كلها تقليداً ظاهراً للقدماء من الشعراء، لا يتستر فيه ولا يحتاط، ينشئ القصيدة فلا تحتاج إلى تعب أو مشقة لتجد القصيدة القديمة التي يحاكيها، سمِّ هذا معارضة أو محاكاة أو تقليداً ، فذلك عندي سواء لأنه ينتهي إلى نتيجة واحدة، وهي أن الشاعر قد رجع إلى القدماء يلتمس عندهم مثله الأعلى»[٦].

ويقول في مكان آخر:

«... وتتقدم السن بشوقي وتكثر الحوادث من حوله ويشتد بشاعريته النشاط، فإذا جناح شعره ينبسط وينبسط حتى إذا أظل الشرق العربي كله عاد شوقي فرفع بصره إلى السماء بعد أن ملأ عينيه مما في الأرض، وإذا هو يرى في السماء الفن الخالص»[٧].

فنستخلص أن زمن الدهشة الجمالية يتسم بسمات متقاربة تنصهر في مجملها لتكون الفترة الأولية لتلقي الأثر الفني. وهي فترة يطبعها عدم التبرير، وتفتقر إلى التأمل والتدبر والتمحيص، ولكنها بالرغم من كل ذلك ، تشهد على أن الأثر الفني قد قوبل بنوع من الاهتمام الذي يقفنا بحد ذاته على أن فعل القراءة قد تحقق، وعلى أن الأثر أصبح قابلاً لأن يدخل زمن القراءة الاستعادية التي قد تسفر عن قراءة تاريخية متعددة الجوانب، ومتمظهرة بمظاهر التأويل المتنوع الذي لا بد من أن يكشف عن أجهزة مختلفة تتناول الأثر الفني الخالد، فتقفنا بأشكال مختلفة على قيمته الجمالية التي لا تنفد ، ثم تدلنا على الإنتاج التاريخي الذي يوازي الأثر ويسير بسيره.

إن أبرز ما يميز زمن الدهشة الجمالية كونها:

١ - قراءة انفعالية: سواء بالمعنى السلبي أو الإيجابي للانفعال. أي أنها متعصبة للأثر دون قيد أو شرط. أنشد مروان بن أبي حفصة يوماً جماعة من الشعراء وهو يقول في واحد بعد واحد:

«هذا أشعر الناس! فلما كثر ذلك عليه قال: كلّ الناس أشعر الناس»[٨] .

أو رادة له ومتعصبة عليه بشكل تام ونهائي:

«وكنت تقول: إن بيتا واحداً من هذا الشعر يزن ديوان شوقي كله وهو قوله:

حــــتى كــــأن جــــلابيب الدجى رغـــبت

عن لونـهــــا أو كــــأن الشـــمس لم تغب

.. وكانت خلاصة رأيك ورأيي أن هذه القصيدة هي أشبه شيء بالتمرين المدرسي يذهب به الأطفال مذهب المحاكاة للنماذج الفنية»(٩)

٢ - مقتنعة اقتناعاً تاماً بالأحكام الجاهزة التي تصدرها في حق الأثر الفني.

إن هذه الأحكام أحكام مسبقة، تصدر في مجملها عن مجال ليس هو مجال الأثر الفني، أي أنها إذا سعت إلى التبرير فإنما تسعى إليه من خارج النص، مقتنعة اقتناعاً تاماً بهذا الخارج، وجاعلة منه أداة لتدمير الأثر وإلغائه.

فممّا يحكى عن ابن الأعرابي أن واحداً ممن يحضرون مجلسه أنشده أبياتاً استحسنها كثيراً وأمر بكتابتها. ولما عرف بأنها لأبي تمام تراجع عن هذا الاستحسان وأمر أن تمزّق الصحيفة قائلاً: «لا جرم، إن أثر الصنعة فيها بيّن»(١٠).

وهو موقف شبيه بموقف طه حسين من التقليد:

«... فهؤلاء الشعراء الذين ينظمون في الحكم والأخلاق إنما يريدون أن يتأثروا المتنبي وأبا العلاء، فشخصيتهم هذه الحية الزاهدة شخصية مصنوعة، كما أنهم حين يتغنون الخمر، ويتهالكون على وصفها إنما يريدون أن يتأثروا أبا نواس، والأخطل، فشخصيتهم هذه الماجنة شخصية مصنوعة، كما أنهم حين يمدحون النبي إنما يريدون أن يتأثروا صاحب البردة، فشخصيتهم هذه مصنوعة ، وهم لا يسلكون طريقاً من طرق الشعر، ولا يتعاطون فناً من فنون الشعر إلا مقتادين مقلدين»(١١).

فنلاحظ أن تبرير الحكم الجاهز (التقليد) عند طه حسين يتم على أساس أنه يشترط في الشعر أن يكون انعكاساً تاماً للحياة اليومية التي يحياها الشاعر؛ أي أنه

إذا نظم في الخمرة فلابد أن يكون سكيراً، وإذا مدح النبي فلا بد أن يكون زاهداً. وإلا فإن شخصيته مصنوعة بنحو ما إن شعره مصنوع ومتكلف.

٣ – قراءة الدهشة قراءة حاسمة ، أي أنها تعمد إلى الأثر في مجمله، وتقابله برأي جزئي مستخلص من بيت واحد أو من قصيدة بعينها، ثم تجعل من هذا الرأي النهائي مقياساً عاماً وشاملاً ينجر على مجمل ما ينتجه الشاعر وينطبق على سائر ما يبدع.

يقول طه حسين:

«وإذن فلشعر القدماء معنى في أذواقنا، لأنه يمثل حقيقة من الحقائق هي حياة القدماء ويمثلها بصورة تلائمها، ولكن الشعر الحديث ليس له هذا المعنى، لأنه لا يمثل حياة القدماء إذ هو لم ينشأ لتمثيلها، ولا يمثل حياتنا الحاضرة؛ لأن لغته وشكله وأنحاءه في التمثيل والتصوير لم تنشأ لتمثيل هذا الحياة، وما أرى أنك نسيت ما كنا فيه من ضحك وأسى حين قرأنا منذ أعوام قصيدة شوقي التي يصف فيها انتصار الترك على اليونان في آسيا الصغرى، والتي يبدؤها بقوله:

الله أكبر كم في النصر من عجب
يا خالد الترك جدد خالد العرب

نعم ضحكنا، وأسينا حين قرأنا هذا القصيدة.

... والحق أنا لا نعرف أمدح شوقي مصطفى كمال حين قرنه إلى الفاتح العربي القديم، أم ذمه»(١٢).

فنرى من جهتنا أن مقارنة مصطفى كمال إلى خالد بن الوليد أثارت وحدها لدى طه حسين كون الشعر الحديث لا يمثل شيئاً، لأنه بعيد جملة وتفصيلاً عن حياة القدماء وحياة المعاصرين في آن واحد، إنه شعر يثير الضحك والبكاء والسخرية.

٤ – قراءة الدهشة قراءة متناقضة: إنها تصدر الحكم الجائر ، والحكم ضده في آن واحد، أي أنها قراءة مضطربة، تفتقر إلى الجهاز الصلب الذي يوجهها ويراقب ضوابطها من الداخل. وهذه أهم سمة من سماتها.

ولعل في الاستشهاد الأول الذي أوردناه لطه حسين ما يمثل هذا الاضطراب أوضح تمثيل. فالتطور الذي حدث في شعر شوقي سار في طريقين اثنين لا نعرف أيهما نتبع:

الأول أن شوقي بدأ مجدداً، ثم استحال شعره شيئاً فشيئاً إلى تقليد، «حتى إذا كانت أعوامه الأخيرة كانت قصائده كلها تقليداً»[١٣].

والثاني أنه حين تقدمت السن بشوقي، انبسط جناح شعره، فأظل الشرق العربي، وحلق إلى السماء يبحث عن الفن الخالص...

إن المسألة لا تتعلق في هذا المجال بالتراتب الزمني الذي يصنف حياة المبدع إلى بداية ووسط ونهاية، بل هي متعلقة بلحظة الإبداع في حد ذاتها : هل تخضع خضوعاً تاماً للنموذج القديم فتمحي ضمن قوالبه وتحاول إعادته ؟ أم تخترقه بهدف خلخلته وإزاحته لتجد لنفسها طريقاً خاصاً ضمن قوالبه ؟.

إن الجواب عن هذا السؤال-فيما يخص شعر شوقي- يقتضي منا تحليل بعض قصائد المعارضة عند شوقي، ومحاولة العثور على أنظمتها الدلالية، بقصد فهم مدى انزياح هذه القصائد عن الأنظمة الدلالية التي تحكمت في قصائد القدماء وارتبطت ببنيات مجتمعهم.

ومن هذه القصائد معارضته لأبي تمام. يقول فيها :

ولا أزيدُكَ بـالإســـلام مــــعـــــرفـــــةً

كلُّ المروءةِ في الإســـــلام والحَـــــسـبِ

وهو بيت يتضمّن مقطعين صوتيين متميّزين بقدرتهما الكبيرة على أن يعكسا النظام الدلالي للنص في مجمله. ونعني بذلك (الإسلام – الإسلام).

وقد وردا في سياق التسامح والمروءة. وهو ما يحيل حتماً إلى نظام: سلم VS حرب.

في حين أنّ قصيدة أبي تمام في فتح عمورية تحيل في مجملها على النور والظلمة، أي نور الإسلام وظلمة الكفر. يقول :

بيضُ الصَّفائح لا سُود الصّحائف
في مُتونِهنّ جَلاء الشك والرّيب

الصفائح – بياض – نور

الصّحائف – سواد – ظلمة

وهو نظام دلالي يرتبط بالفتوحات الإسلامية والقضاء على الكفر، ثم العمل على إقامة مجتمع يستظل بنور الإيمان، بدلاً من جهالة الكفر وظلمته.

ولذلك فإنه لا علاقة لهذا النظام بالنظام الدلالي الذي تحيل عليه قصيدة شوقي إلا في حدود ضيقة جداً، كأن نقول مثلاً: إن هذا الدّور القديم الذي كانت تمثله الخلافة العباسية أو الخلافات الإسلامية التي سبقتها، هو نفسه الذي تمثله الخلافة العثمانية إن صحّ أنها خلافة. وربما ذلك ما جعل طه حسين يرفض القصيدة جملة وتفصيلاً.

ويقول في معارضة البوصيري:

محمد صفوةُ الباري ورحمتُه
وبغيةُ الله من خلقٍ ومن نسَم
قدْ أخطأ النجم ما نالت أبُوّتُه
من سؤودٍ باذخٍ في مظهر سنم

فنلاحظ أن المقطعين الصوتيين : (نسم – سنم) قد تطابقا تطابقاً شبه تام يسفر عن نظام دلالي متحكم في القصيدة برُمّتها. ونعني بذلك نظام قوة (VS) ضعف. ذلك أن (نسم) وردت في سياق الكثرة، و(سنم) جاءت بمعنى العلوّ والارتفاع. في حين أن قصيدة البوصيري شعر نظمه في التصوف والزهد وذوبان الفرد في محبّة النبي وعشق النفحة الطيبة. إننا إذا أضفنا نظام القوة والضعف إلى نظام الحرب والسلم أدركنا لا محالة أن شوقي داعية إسلامي مناصر للخلافة العثمانية، يعمل ما أمكن

على محاولة تقويتها وبلورة صراعها ضد أوروبا المسيحية، في وقت انهارت فيه هذه الخلافة أو كادت. ولذلك فإن مجمل شعره الديني داخل في إطار بنية مركزية عايشها وتفاعل معها إلى حد بعيد، شأنه في هذا التفاعل شأن جيله من رواد الدعوة إلى نهضة إسلامية جديدة شبيهة بما كان عليه الإسلام في عهد الخلافة القوية والإشعاع الحضاري القديم. وفي ذلك ما يكفي لتبرير معارضته للقدماء وتأثره بهم. إذ كانوا مثله الأعلى في الشعر بنحو ما كانوا مثله الأعلى في النهضة السياسية والفكرية. وهو ما جعله مرتبطاً ومنزاحاً عن النموذج القديم، يقترب منه ليبتعد، ثم يبتعد ليقترب، وهو في كل الأحوال شاعر عربي متميز لا يمكنه أن ينصهر في القديم فيمحو موهبته، ثم لا يمكنه أن ينفصل عن هذا القديم انفصالاً تاماً فيجتثّ هويته.

IV – القراءة الاستعادية:

١ - تبرير الدهشة:

إن ما ذكرناه آنفاً لا يعدو أن يكون وقوفاً أولياً عند التفاعل الذي يعكسه طه حسين حين يقرأ شعر شوقي فيثير لديه رد فعل مبدئي لا يستطيع معه إنكار جمالية هذا الشعر، بنحو مالا يستطيع قبولها. أي أنه يعيش بإزائها رد فعل مندهش يقبل ويرفض في آن واحد، رد فعل يعكس المفارقة الخطيرة بالنسبة لكل إبداع خالد: إنه رائع، ولكنه لا يستطيع أن يكون في روعة الآثار الفنية التي سبقته، ألم يستخلص الفلاسفة بأن الانفعال في أقصى صوره، هو ما يتضمن العاطفة ونقيضها في آن واحد؟.

«تذكر يوم قرأنا قصيدة شوقي:

الله أكبر..........

وافترقنا على أنها قصيدة رائعة.

ثم التقينا ... فضحكنا وأغرقنا في الضحك والسخرية من هذه الصور العتيقة البالية...».

إن المبدع الحق يصارع مبدعين كباراً من درجته، ولذلك فإنه لابد له من أن يقبل ويرفض في الوقت نفسه.

إن هذا الشعور الحاد بالمفارقة عند طه حسين يجعله:

أ - من أصحاب الذوق الفني المرهف والإحساس الحدسي الكبير بالطاقة الجمالية الكامنة في شعر شوقي. وهو ما يؤدي بالضرورة إلى كونه أبرز ناقد كبير يمثل قراءة بالنسبة لهذا الشعر.

ب - يتساءل باستمرار عن أسباب هذه الدهشة، وعن الطاقة الجمالية التي أثارها لديه، ويجيب عن ذلك بقراءة استعادية مستمرة ، وغير مقتنعة، إذ إنه من علماء الشعر ومن كبار نقاد العربية.

وإذا كنا قد وقفنا فيما سلف عند دهشته، فإننا سنحاول الآن الوقوف عند استعادته، أي عند مكونات تبرير هذه الدهشة. ولا بد من أن نذكر قبل ذلك بأن القراءة الاستعادية تحقق ثان للقارئ التجريدي يتميز بسمات مخالفة لسمات قراءة الدهشة، فينفصل عن تحققها ويرتبط به في آن واحد. ينفصل عنده لأنه يمثل زمناً آخر للتلقي، ليس هو زمن رد الفعل الأولي بإزاء الأثر الفني. ويرتبط به لأنه يسعى ما استطاع إلى تبرير رد الفعل ذاك وبلورته.

وإذا كان طه قد مثل - فيما يخص شعر شوقي - زمن الدهشة الجمالية أحسن تمثيل، فإنه - بحكم حاسته الفنية الرائعة وعلمه الغزير - لم يستطع أن يتوقف عند هذا الزمن أو يكتفي به، وإنما انبثق لديه زمن آخر وتحقق ثان كلفاه عناء كثيراً في سبيل استيعاب الطاقة الجمالية التي يتضمنها إبداع شوقي، والعمل على بلورتها، ثم ترسيخها على أساس أنها مدرسة شعرية قائمة بذاتها، قد نسميها مدرسة البعث أو المدرسة التقليدية أو المدرسة المحافظة ، ثم نظل في جميع الأحوال معجبين بها ورافضين لها. أي أنها أصبحت منتمية إلى تراثنا، ومستفزة لقدرتنا الإبداعية في

مجال الشعر. وكأننا أصبحنا نقول مع طه حسين: إن هذا رائع ولكن علينا أن نبدع ما هو أروع منه. ولعل في هذا السلوك الذي مثله طه حسين، ثم استمر إلى ما بعده، أبرز شهادة على التفاعل متعدد الجوانب بالبعث والتقليد والمحافظة.

إنه تفاعل استعادي ، من أهم سماته:

أ - كونه ممتداً : أي أنه لا يكتفي برد فعل أولي، يتوقف عنده فيظل يبلوره ويردده، بل يعمل على أن يدخل للإبداع الذي يتلقاه معطيات جديدة، فيتأمل في ضوئها استجابة النص ، ثم يبرز ردود أفعال أخرى تصير بمثابة معطيات جديدة، ومن هنا يتشكل هذا التفاعل ويتخذ صورة كونه مستمراً ، يبرر الدهشة الأولية، ثم يبرر ردود الفعل التي تتلوها أو تأتي بعدها.

إنه بإمكاننا أن نرصد هذا التفاعل عند طه حسين في إطار ثلاث درجات متمايزة هي:

- كون شوقي مقلداً، تكاد تمحى شخصيته بإزاء ما يقلد.

يقول:

«... وهم لا يسلكون طريقاً من طرق الشعر، ولا يتعاطون فناً من فنون الشعر إلا مقتادين مقلدين..»(١٤).

- كونه لا يستطيع الحياة خارج هذا التقليد.

يقول:

«ولعل من الخير والحق أن ننصف الشعراء فنلاحظ أنهم كانوا مضطرين إلى أن يتأثروا بالقديم أول الأمر ، لأن هذا التأثر بالقديم في نفسه دليل على الحياة والقوة والقدرة على البقاء والجهاد(١٥).

- كونه شاعراً مجدداً من داخل هذا التقليد نفسه.

يقول بصدد نقد قصيدة شوقي التاريخية:

قــــفي يا أخت (يوشع) خـــبـــــرينا

أحــــــاديث القـــــرون الغـــــابرينا

«... وإنما هو شاعر يحب الشعر للشعر، وينشئ الشعر لأنه يجد في نفسه عواطف يحب أن يصفها ، وإحساساً يحب أن يذيعه. وهو شاعر لأنه يشعر... ولعلك إذا أردت أن تتلمس مصدر ما في هذه القصيدة من جودة لم تتجاوز شيئاً واحداً، وهو أن شوقي لم يتكلّف في هذه القصيدة لفظاً ولا معنى، وإنما شعر وأحسّ، وجرى قلمه بما أحس وبما شعر»[١٦].

إن الفعل الأولي للإبداع الفني عند شوقي هو أن نصه يتحرك بحكم سماته الخارجية في إطار نموذج القصيدة التقليدية. ولذلك فإن الفعل المباشر يكمن في أن شوقي شاعر مقتاد، غير أصيل، ولا شخصية له.

ولكن رد الفعل هذا غير مقنع، ذلك أن صاحبه يظل مندهشاً ومتفاعلاً مع قصيدة شوقي بالرغم من رأيه الجاهز حولها. ولذلك فهو مضطر إلى أن يبرر موقفه، وهو أمر لا يمكنه أن يتأتى إلا بإدخال معطيات جديدة للنص، قد تمكنه من إثبات رد فعله الأولي أو نفيه وإبداء بعض التحفظ بصدده.

هل كان بإمكان شوقي أن يتحرك خارج النماذج التقليدية؟ الجواب عند طه جواب بالنفي، ولكن الإبداع في إطار النموذج التقليدي والمحافظ دليل على الحياة والقوة؛ إنه الإحياء، أي إعادة الروح إلى النموذج القديم بقصد استمراره وامتداده وإثبات حياة جديدة من خلاله.

ومن هنا ينبثق رد فعل جديد، أي إدخال معطيات جديدة، ثم الاستمرار في تبرير الدهشة الجمالية. كأن نقول: ما دور شوقي في الإحياء والبعث؟ وما مكانته بين عباقرة الشعر العربي؟ لماذا نعتبره مقلداً وشاعراً كبيراً في وقت واحد؟.

ثم نجيب مع طه حسين: إنه شاعر يحب الشعر للشعر، يعبر عن ذاته في إطار النموذج القديم، يقترن إلى أبي تمام والمتنبي، ويتخذ لنفسه شخصية متميزة وتوجهاً خاصاً. إنه مجدد من داخل التقليد.

ولكي نقف على هذا التبرير الذي وجهنا إليه رد فعل طه حسين بإزاء شعر شوقي، سنعمد إلى تأمل قوله:

قفي يا أخت (يوشع) خبرينا
أحاديث القرون الغابرينا

إذ اشتمل على مقطعين صوتيين متطابقين في حدود خمسة حروف. ونعني بذلك تشابه: (خبرينا – غابرينا) في الباء والراء والياء والنون والألف.

إنهما مقطعان وردا في سياق الماضي وأخباره الغابرة، ولذلك فإنهما يحيلان على نظام دلالي هو: ماضي VS حاضراً. أي أن شوقي يكتب الشعر التاريخي. وهو أمر قلما كان قبله، إن لم نقل إنه لم يكن أصلاً عند شعراء العربية، ولكن هذا لا يعني أنه يكتب القصة التاريخية أو الشعر القصصي على الإطلاق. بل يعمد إلى الماضي يستوحي منه الحكمة والعبرة. وشعر الحكمة شعر قديم لا محالة. ومعناه أن شوقي يعمد باستمرار إلى أن يصهر القديم في الجديد، أي البعث والإحياء في الإبداع والخلق. إنه شاعر يمزج في قوة وتمكن بين عناصر الماضي ومعطيات الحاضر ليتميز على أساس أنه شاعر عربي أصيل طوع القوالب القديمة وعمل على دمجها في الحداثة التي يصح أن نقول عنها: إنها حداثة أصيلة.

ب – ومن أهم سمات رد الفعل الاستعادي أنه يعمل باستمرار على تفجير طاقة النص. ذلك أن النص الفني يتميز بطاقة جمالية كامنة فيه، هي مثار الدهشة الأولية، وإليها يرجع انبثاق القارئ التجريدي وتحققه. وإذا كانت هذه الطاقة في حالة كمون، فإنها تظهر أول ما تظهر حين تثير في المتلقي رد فعل أولي، سرعان ما يتبلور وينبني ليصبح فعلاً تستجيب له هذه الطاقة في شكل رد فعل يصبح هو بدوره فعلاً. أي أنه في غياب الطاقة الجمالية يستحيل التفاعل وتتوقف ردود الفعل. ولذلك فإن القراءة

الاستعادية لنص معين لا يمكن أن تحدث إلا إذا كان هذا النص متضمناً لكمون جمالي جدير بأن يثير لدى القارئ ردود فعل متنوعة ومتجددة. إنه بقدر ما يشتمل عليه النص من أفعال جمالية وإبداعية، بقدر ما تكون قراءته الاستعادية قراءة غنية وعميقة ومتعددة الجوانب. ولعل النتيجة الأساسية لهذا التفاعل هي خروج القارئ من حدود الدهشة التي قد تكون استجابة سلبية في كثير من سماتها، إلى اغتناء رد الفعل وعمقه وإيجابيته. أي الانتقال من زمن التلقي الأولي إلى زمن آخر يشهد بأننا فعلاً بإزاء نص إبداعي ذي قيمة جمالية خارقة وكفيلة بأن نتفاعل معها.

فما الطاقة الجمالية التي سعى طه إلى تفجيرها لدى شوقي عن طريق رد فعله الاستعادي؟

لقد اقتنع طه حسين بأن شوقي مجدد من داخل التقليد، أي أنه فنان كبير يقترن إلى كبار شعراء العربية ويسلك في طبقتهم، ولذلك فإن ما يثيره فينا من إحساس جمالي شبيه أو يكاد بما يثيره فينا شعراء من مثل المتنبي وأبي العلاء وأبي تمام. فهل هذا يعني أن طه حسين وقف بشوقي عند هذا الحد من كونه شاعراً ذا مكانة متميزة بين القدماء؟ إنه في هذه الحال سيجعل منه شاعراً غائباً عن عالمه، ومبدعاً خارج زمنه، وبالتالي فإن القارئ – الذي هو طه حسين – سيسقط في التناقض المبدئي الذي انطلقت منه قراءة الدهشة، أي: شوقي شاعر، ولكنه شاعر غير متميّز، مقلد وخاضع للنموذج التقليدي فلا طائل من قراءته!

في حين أن الطاقة الجمالية الكامنة في شعر شوقي طاقة تشد إليها طه حسين وتستفزه ثم تثير فيه ردود فعل جديدة ومتنوعة.

يقول:

«ولقد أعجز العجز كله إن أردت أن أصف لك جمال هذه القطعة الصافية المتلألئة من قصيدة شوقي. هذه القطعة التي يتحدث فيها الشاعر إلى فرعون فيسأله ويستنطقه بالحكمة العالية والموعظة الحسنة ويضع أمامه هذه الألغاز التي عجز العقل والوجدان عن حلها: ألغاز الحياة والموت. ألغاز البعث والنشور. ألغاز الصلات الاجتماعية بين الناس.

ثم ينتقل الشاعر أحسن انتقال، يثب ويخيل إليك أنه يخطو، يثب من عصر الفراعنة إلى العصر الذي نعيش فيه، فتراه شاعراً مصرياً يعيش معنا، يحس ما نحس، ويشفق مما نشفق منه»[١٧] .

ومعنى هذا أن طه حسين يؤمن إيماناً قوياً بأن شعر شوقي يتضمن طاقة جمالية خارقة يقف بإزائها أحياناً موقف العاجز الذي لا يستطيع إلا أن يتفاعل مع النص دون أن يدرك أسرار هذا التفاعل ومنتهاه. ولكنه لا يكتفي بذلك، بل يحاول سبر أغوار هذا التفاعل بنحو ما يحاول تفجير الطاقة الجمالية الكامنة في النص والمسؤولة عن مختلف ردود الفعل التي نبديها بإزائه.

ولذلك فإن قضية التقليد غير مقنعة بالنسبة لطه حسين، وإنما لا تكاد أن تجاوز رد فعل أولي بإزاء الأوزان القديمة والأعاريض المتوارثة، حتى إذا تم ذلك، كان شوقي شاعراً كشعراء العربية، خارج مدرسة الجمود، وقادراً على أن يقترن إلى كبار الشعراء.

ثم هو بعد ذلك شاعر مبدع ومجدد، صاحب قطع صافية متلألئة. وإلى جانب هذا وذاك فإنه شاعر إنساني «أظل الشرق العربي كله ورفع بصره إلى السماء بعد أن ملأ عينيه مما في الأرض، وإذا هو يرى في السماء الفن الخالص».[١٨]

إن هذا التدرج الثلاثي الذي أسفرت عنه القراءة الاستعادية عند طه حسين تدرج يتوازى إلى أبعد حد ممكن مع محاولة التبرير التي يقدمها الناقد بين يدي النص. أي أن الطاقة الجمالية التي تحرك طه حسين تجد باستمرار معادلها الموضوعي في محاولة التبرير التي يقدمها كي يعمل على تفجير الكمون النصي وبلورته. وهو ما يؤدي إلى ثلاثة أنواع من التوازي نجملها على الشكل التالي:

١ - شاعر مقلد - عربي.

٢ - شاعر مجدد - مصري.

٣ - مبدع كبير - إنساني.

إن هذه التقابلات هي التي ستقود طه حسين إلى التماس الطاقة الجمالية في إطار الموضوعات، بعد أن حاول التماسها في إطار قوالب الوزن. أي أن شوقي يكون:

١ - مقلداً حين يتحدث عن العروبة والإسلام فيقلد أبا تمام والبحتري والبوصيري.

٢ - وينبثق عن تقليده التجديد حين يتحدث عن العصر الذي نعيش فيه، فيحس ما نحس، ويشفق مما نشفق.

٣ - ثم ينبثق عن هذا التجديد إبداع فني كبير يجعل من هذا الشاعر المقلد والعربي شاعراً إنسانياً يتساءل عن ألغاز الحياة والموت والبعث والنشور... فيقترن إلى بودلير وفيكتور هوجو.

يقول عن بودلير:

«... وأن ترى معي كيف استطاع الشاعر أن يتحدث إلى أمله في هذه الدعة والإذعان، والازدراء، وأن يصور أثناء هذا حديث الطبيعة التي تحيط به، ويمثل ما بين هذه الطبيعة وبين نفسه...»[19]. ويتحدث عن شوقي قائلا:

«..... وإنما هو شاعر يحب الشعر للشعر، وينشئ الشعر لأنه يجد في نفسه عواطف يحب أن يصفها، وإحساساً يحب أن يذيعه......»[20] ومن هنا يغيب التقليد تماماً ليصبح شوقي شاعراً يرى في نفسه وعواطفه المصدر الأساسي للإبداع الفني.

٢ - العملية التجزيئية وإثارة القضايا:

أ - الوزن والقافية:

إن القراءة الاستعادية قراءة تجزيئية بالدرجة الأولى، وذلك لأنها تحاول أن تتجاوز زمن الدهشة وهي ما تزال متعثرة فيه، إذ لم تجد بعد النسق العام الذي يفصل

بينها وبينه. ونحن نعني بهذا النسق البعد النظري الذي تستند إليه القراءة التاريخية باعتبارها قراءة باحثة عن نظامين اثنين متوازيين هما:

أ – نظام النص : أي النسق العام الذي يدخل في إطاره نص من النصوص.

ب – نظام القراءة: أي الجهاز العام الذي تستند إليه، وعت ذلك أو لم تعه، كي تتناول النص ضمن إطاره.

إن الدهشة الجمالية دهشة كلية، تترجم الإحساس العام الذي يراود القارئ وهو يطلع على الأثر الفني أول ما يطلع عليه. ولكن هذا الإحساس سرعان ما يتبدد ويخبو؛ ولكنه لا يمكن أن ينطفئ، إذ لابد من أن نتذكر في هذا الصدد بأن للنص حياته الخاصة، وإمكانياته الذاتية. وهو بهذه الإمكانيات وتلك الحياة يستطيع في كل فترة من فترات التلقي أن يستفز القارئ ويثيره. وهو ما يؤدي بالضرورة إلى إعادة القراءة وتكريرها. وفي هذه الإعادة ابتعاد أولي عن الدهشة وارتباط مبدئي بالتبرير. إلا أن التبرير الذي ما يزال منصهراً ضمن المعطيات الأ ولية للتلقي يظل تبريراً جزئياً يثير القضايا الشائكة أكثر من أن يجد لها الحلول المقنعة. أي أنه يطرح المشاكل الكلية، ثم يتناولها تناولاً تجزيئياً غير متجانس مع طبيعتها العامة. وهو ما يؤدي حتماً إلى استمرار ارتباطه بالدهشة التي انطلق منها.

«... ثم رأينا معاً أن شوقي إنما اتخذ قصيدة أبي تمام هذه نموذجاً حين أراد أن ينظم قصيدة في انتصار الترك».

ومن غريب الأمر أن اتخذ القصيدة نموذجاً في اللفظ والمعنى، وفي الوزن والقافية...

فهي من البسيط وقافيتها الباء ورويها مكسور، وكذلك قصيدة شوقي، فأبو تمام إذن هو الذي قدم إلى شوقي قوافيه وشيئاً غير قليل من ألفاظه ومعانيه، وبخاصة هذا التشبيه الذي كان يلائم ذوق المسلمين وهم يجاهدون الروم بقيادة الخليفة المعتصم، تشبيه يوم عمورية بيوم بدر»[٢١].

إن محاكاة النموذج ليست كامنة في النظم على منوال معين في مستوى الوزن والقافية. ولذلك فإن الذين سموا هذا النوع من الشعر معارضة، كانوا على حق كبير في هذه التسمية. إذ اعتبروا السبق الزمني مسألة، والسبق الإبداعي مسألة أخرى. فنتج عن ذلك أنهم لم يفوتوا الفرصة على اللاحق في أن يقترن إلى السابق وينافسه ثم ينازعه القيمة الإبداعية. ومعنى هذا أن مفهوم التقليد بالمعنى القدحي لهذه الكلمة مفهوم مهزوز إلى أبعد حد ممكن. أي أنه يصح للشعراء أن ينظموا في وزن واحد وقافية متماثلة، ثم يتمايزون في القيمة الفنية لآثارهم.

ولسنا هنا في موقع الدفاع عن شوقي، بقدر ما نحن بإزاء قضية شائكة ذات تاريخ عريق في الأدب العربي.

فهذا عبد يغوث بن وقاص الحارثي، نظم قصيدة في هزيمته وأسره واستعداده لأن يقتل على يد أعدائه قائلاً:

ألا لا تلوماني كفى اللوم ما بيا
وما لكُما في اللوم خَيرٌ ولا ليا

فوقف مالك بن الريب موقفاً شبيهاً بموقفه وقال في الوزن نفسه:

ألا ليتَ شعري هل أبيتنّ ليلةً
بجَنْبِ الغَضا أُزجي القِلاصَ النواجيا

إن المسألة الأساسية في هذا النمط من الشعر أقرب ماتكون إلى نظام دلالي متعال أو مثالي يسعى كل مبدع إلى أن يحققه في إطار من الاستقلال الذاتي والتكامل الجمعي. فلا عيب إذن أن يتأثر مبدع بمبدع أو يعارضه فينافسه القيمة الفنية التي لا يمكن أن تكون موقوفة على الشاعر دون غيره من الشعراء. ومن الذين أنصفوا المعارضين (المقلدين) في هذه القضية في إطار القراءة الاستعادية لشوقي ولغيره من الشعراء الدكتور زكي مبارك، إذ قرأهم على أساس الموازنة التي حاول أن يجد لها نظاماً عاماً يتجاوز به مفاهيم الآمدي ومنهجه دون أن يلغيه أو يغيبه. وقد حدد ذلك في عشرة شروط منهجية من أهمها:

١ - المعاني المسبوقة والمعاني المبتدعة.

٢ - المطالع والمقاطع.

٣ – الإبانة عن الغرض الواحد.

٤ – أسباب السبق وأسباب التخلف.

٥ – المعاني الموضعية والمعاني الإنسانية.

٦ – الصور الشعرية[٢٢].

ومن هنا ندرك أن المعارضة قضية شائكة وعميقة البعد في الأدب العربي، ليست مجرد نظم مقلد كما اعتقد طه حسين، يلغي اللاحق إلغاء تاماً لمجرد كونه أبدع قصيدة وفق وزن متشابه وقافية متشابهة.

إن قصد الشاعر اللاحق من المعارضة ليس هو التقليد، وإنما هو نوع من الإبداع ضمن المضايق وعلى أساس الاقتران إلى كبار الشعراء.

يقول زكي مبارك:

«...والآن ندخل في بحث جديد لم يسلكه أحد من قبل: هو الموازنة بين القصائد المشهورة التي جرت مجرى المعارضة والمماثلة كما فعل ابن المعتز في معارضة الحسين بن الضحاك، وابن عبد ربه في معارضة مسلم بن الوليد، وابن دراج في معارضة أبي نواس، والبارودي في معارضة أبي فراس، إلخ»[٢٣].

ثم يتحدث عن شوقي قائلاً:

«أما شوقي فشاعر معروف في مصر والشرق، وله كلف بمعارضة القدماء...»[٢٤]

ويوازن بينه وبين الحصري ليستخلص أن «شوقي أبرع من الحصري في تناول المعاني»[٢٥] معللاً ذلك بأن هذا الأخير «لم يجر في قصيدته إلا على الفطرة، وكان من ذلك أن رضي بعفو الخاطر. أما شوقي فمعارض من همه أن يظفر بالسبق»[٢٦].

فلعلنا نستخلص بأن القول في إطار الوزن المتماثل والقافية المتجانسة ليس تقليداً بقدر ماهو معارضة، وأن المنهج الصحيح لدراسة هذا النوع من الإبداع الفني إنما هو الموازنة التي لا يمكن أن تستخلص بأن:

«بيتاً واحداً من هذا الشعر يزن ديوان شوقي كله»[٢٧].

إنه إلى جانب التصدي لهذه الأحكام المتحاملة على قصيدة المعارضة، يمكننا أن نقول إن زكي مبارك استطاع في إطار القراءة الاستعادية أن يخرج هذه القصيدة من حدود النظم والتقليد إلى فضاء الإبداع وشروطه، وذلك بتصنيفها مبدئياً ضمن نسق عام مغرق في القدم والعتاقة - ونعني بذلك نسق المعارضة، ثم بمحاولة تأسيس دراستها على أساس من الموازنة. إنه بهذا الصنيع أكد النظام الذي يعكسه النص، ثم حاول إعادة الاعتبار للمنهج الجديد بدراسة هذا النظام.

ومعنى ذلك أن مفهوم النظم انحسر ليحل محله مفهوم الإبداع الإيقاعي داخل منظومة الوزن، بنحو ما تضاءل مفهوم التقليد الأعمى ليحل محله مفهوم المعارضة الإبداعية. وهو ما أدى بالضرورة إلى انبعاث منهج الموازنة في إهاب جديد وتصور اجتهادي جاد ومتمكن.

لقد أثار طه حسين مشكل الوزن والقافية والتقليد، فأثار زكي مبارك مشكل المعارضة والنظم على شاكلة واحدة وإمكانيات التجديد. ثم تتفرع القضية الكبرى عندهما إلى قضايا جزئية لا تقل عنها تشابكاً وعمقاً. كأن يكون التقليد في مستوى:

أ - اللفظ والمعنى.

ب - المعنى الكلي والمعاني الجزئية.

جـ - الصورة.

د - الوحدة واستقلال الأبيات.

ثم تكون الموازنة، وقد يكون التجديد.

ب - اللفظ والمعنى:

إن القراءة الاستعادية قراءة تجزيئية بطبيعتها، وذلك لأننا حين نندهش، ثم نريد تبرير هذه الدهشة نجد أنفسنا مضطرين إلى التفكيك، أي إلى مقابلة الكلي بالجزئي. إنها عملية إسقاط بالدرجة الأولى، إذ نروم تفكيك النص ونحن في الحقيقة نفكك الدهشة أو نبرر أسبابها.

يقول طه حسين بصدد حديثه عن قصيدة لحافظ إبراهيم:

«لقد قرأت القصيدة وقرأتها، ورددت أبياتها، وسألت فيها كل بيت، بل كل شطر، بل كل كلمة عن شيء من جمال الشعر، أو قليل من روعة الفن فلم أوفق إلى شيء»[٢٨].

إن ما يهمنا من هذا الاستشهاد هو التدرج الذي تخضع له العملية التجزيئية، ثم ما يثار من قضايا نقدية خلال هذا التدرج. فمن الواضح أن طه حسين يقرأ القصيدة ويعيدها، لا على اعتبار أنها كل متجانس سيدفعنا إلى البحث عن نظامه العام أو نسقه، وإنما على أساس أنه مكون من أجزاء يجب البحث فيها كلاً على حدة، كي يكون حكمنا الأول والأخير حكماً صائباً.

وإذا كنا قبل قليل قد ذكرنا بأن عملية التفكيك في القراءة الاستعادية عملية إسقاطية بالدرجة الأولى فإن ذلك يعني بالنسبة إلينا أن زمن القراءة الاستعادية متداخل إلى حد بعيد مع زمن الدهشة. أي أن العمل الفني المفكك إلى أجزاء متعددة إنما هو في الحقيقة مجرد تبرير لرفضنا أو قبولنا الكليين لهذا العمل. ولذلك فإن التفكيك وإن تعدد، يظل مرتبطاً بالحكم الكلي الذي نصدر عنه. أي:

شوقي (أو حافظ) مقلد في مستوى:

القصيدة – البيت – الشطر – الكلمة... إلخ.

ومن هنا تنبثق القضايا الجزئية والشائكة التي لا تكاد تنتهي في إطار كل قراءة استعادية. إنها قضايا تتناسل وتتعدد، ثم تملأ الدنيا وتشغل الناس فتخرج الشاعر الكبير من زمن إلى زمن. ولعل ذلك هو سر الفن الخالد.

إن طه حسين بعد أن نظر في الوزن والقافية عند التقليديين واستخلص بأن : «كل شعر نظم، وليس كل نظم شعراً. وقد يشعر الناظم وينظم الشاعر. بل الشاعر ناظم دائماً، وليس الناظم شاعراً في كل وقت»[٢٩]، وجد نفسه أمام خيار واحد هو إقامة الدليل على التقليد والتكلف والنظم في مستوى اللفظ والمعنى، أي في مستوى الجزئيات التي يتألف منها البيت أو الشطر.

«فـأبو تمام إذن هو الذي قـدم إلى شـوقي قـوافـيه وشـيـئـاً غيـر قليل من ألفـاظه ومعانيه...»[٣٠].

إن العملية التجزيئية لا تختلف من فعل القراءة الرافض إلى فعل القراءة القابل أو المعجب. إنهـا تظل هي هي بالرغم من جـودة القصـيدة أو رداءتـها، لصـيقة بالقـراءة الاستعادية ومرتبطة بها في كل الأحوال.

يقول شوقي:

ولـــدتِ لـــه (المـــامـــين) الـــدواهـــي
ولـم تـلـدي لـه قـط (الأمـــــــــيـنـا)

فيعلق طه حسين:

«فلفظ (المأمين) فيه نبو، ولفظ (الدواهي) يبعث الاشمئزاز في النفس، ولفظ (قط) يخلو من كل جمال شعري...»[٣١].

فنرى من جهتنا كيف أن البيت ينقسم إلى جزئيات يتناولها الناقد في مستوى المعجم، ثم يفـهمهـا في إطار اللغة اليومية المتداولة، وكأن الشعر بالنسبة إليه ترجمة لما يجري في هذه الحياة من حقائق إدراكية لا بد أن تكون خاضعة هي أيضـاً إلى الأبعاد الجزئية والتجربة المتفرقة.

ولذلك فإن النصّ لا يحيل إلى نفسه أو إلى العالم التخيلي المتجانس مع طبيعته الشـعرية، بقـدر مـا يحـيل بشكل مـبـاشـر وآلي إلى مـعناه الإدراكي اللصـيق به وفق المعطيات المعجمية المتوافرة لدى القارئ بشكل قبلي.

«ثم مضى الشـاعر في لفظ سـهل، ومعنى ليس بالغريب ولا بالمبتذل إلى أن قال فأجاد اللفظ والمعنى:

تـعـــالى الله كـــان الـســـحـــرُ فـــيـــهـم
ألَيـــســـوا لـلـحـــجـــارة مُنْطقـــيـنـا».[٣٢]

إن العملية التجزيئية التي ترومها القراءة الاستعادية مدعاة لاختلاف كبير ولا نهائي بين قارئ وآخر، وذلك لأنها حين تعمد إلى اللفظ فتقبله أو ترفضه، ثم تسعى بعد ذلك إلى ربطه بالبعد الإدراكي للغة، تكون بهذين الفعلين قد أخرجت اللفظ من سياقه ونظامه، ثم أحالته إلى الحياة اليومية والتجربة المبتذلة، لتبتعد بكل ذلك عن الشعر والتخيل ثم ترتبط حتماً بالمضمون الذي لا بد من أن يكون في رأيها انعكاساً للحياة أو محاكاة لمعطياتها المباشرة.

ولذلك فإنه من المتوقع أن يختلف ناقد آخر عن طه حسين، فيستسيغ لفظ (المآمين) ويمج ذوقه لفظ (الحجارة).

ثم ما هذا المعنى الذي تقف عنده القراءة الاستعادية؟ إنه معنى منفلت بطبيعته، تدرك منه بعداً واحداً تقيسه بمقاييس الحقائق اليومية والمألوفة، وهي بهذا الفعل تتناسى الأبعاد التخيلية المضاعفة التي من الممكن أن تحيل إليها العبارة الشعرية الواحدة أو البيت المفرد، بله المقطوعة والقصيدة.

يقول:

«والبيت كله مخالف للحق، فليس من الحق في شيء أن ملوك مصر جميعاً كانوا كالمأمون، وليس من الحق أنه لم يكن بينهم من أشبه الأمين...»[٣٣]

والشاعر لا يريد ذلك بقدر ما يريد المعاني المصاحبة للعبارة الشعرية المفجرة للمفارقة في قوله: (المآمين الدواهي)، أي: الفراعنة الذين كانوا حماة لمصر ولشعبها، والذين عرفوا بالحكمة والتبصر فجلبوا لها الخير وخلدوا ذكرها، ثم جعلوها تعيش في أمن وطمأنينة، فكانوا من دهاء السياسة والقدرات العسكرية ومهابة الجانب مدعاة لأمن الشعب وإرهاب أعدائه في الوقت نفسه.

أي: إنه يؤمن جانبهم ويخشى في آن واحد.

إن العملية التجزيئية لا تقف في إطار القراءة الاستعادية عند حدود اللفظ المفرد والمعنى المنفصل أو البيت المستقل، وإنما تمتد أيضاً لتجعل من المضمون أجزاء متفرقة، ومن شبكة التخيل صوراً مفردة، فتستحسن أو تستقبح بحسب ما تؤول إليه عملية التفكيك.

ولذلك فإن زكي مبارك لا يختلف في رأينا عن طه حسين من هذه الجهة. أي أنه حين عمد إلى الموازنة بين شوقي ومن عارضهم، محاولاً تبين موقعه بينهم، كان مضطراً هو أيضاً إلى القيام بعملية التفكيك، وذلك بحكم انتمائه إلى مرحلة تاريخية لم يكن بإمكانها أن تقرأ شوقي إلا قراءة استعادية متداخلة مع زمن الدهشة. ومعنى هذا أنه إذا كانت نظرة هذين الناقدين لشوقي قد اختلفت بين القبول والرفض، فإنه لا اختلاف بينهما من حيث قراءتهما لأشعاره. نعم إننا قد نلمس لدى زكي مبارك بعض الهواجس الشمولية التي قد تطرح قضايا نقدية أكثر غموضاً وتشابكاً كقضية الغرض والصورة والمطلع... ولكن ذلك لا يتجاوز لديه حدود الهاجس الجزئي الذي لا يستطيع أن يرتقي إلى درجة البحث عن النسق: هل هو نسق تقليدي كما حدس طه حسين؟ أم هو نسق للاختلاف والتعارض؟ بل إنه من الغريب أن نلاحظ بأن هذا الهاجس هو الذي يوجه رد الفعل عند الناقد ويرسم حدوده. أي أن القضية التي قد تبدو لديه كلية وعامة عند بداية الموازنة، سرعان ماتؤول إلى مسألة جزئية وسطحية إلى أبعد حد ممكن. ولذلك فإن الغرض والمطلع والصورة سرعان ماتنتهي كلها إلى اللفظ والمعنى باعتبارهما نتيجة نهائية للموازنة أو استخلاص الأحكام الكلية.

يقول بعد أن وازن بين الحصري وشوقي في مستوى (الأغراض) و (المطالع) و(الصور):

«وإنا لنرى شوقي أبرع من الحصري في تناول المعاني، ومن السهل أن نعلل هذا: فإن الحصري لم يجر في قصيدته إلا على الفطرة، وكان من ذلك أن رضي بعفو الخاطر. أما شوقي فمعارض من همه أن يظفر بالسبق، وكان من ذلك أن عني بترتيب المعاني واختيار الألفاظ، وتنوع الأغراض»[٣٤].

إن الأمر قد يبدو في البداية بحثاً عن النسق: تقليدي – تجديدي – إحيائي – توازني... إلخ ولكنه سرعان ما يؤول إلى التفكيك، أي إلى تأويل الكلي بالجزئي.

٧ - القراءة التاريخية

إن القارئ التجريدي لا يمكنه أن يتحقق تاريخياً إلا إذا عايش مرحلتين إبداعيتين أساسيتين، نستطيع أن نطلق على الأولى منهما: مرحلة صراع النماذج، وعلى الثانية: تعارض النماذج. وليست هذه القضية جديدة على الأدب العربي، إذ عايش قارئه صراعاً محتدماً بين نموذج القدماء ونموذج المحدثين، ثم تمكن من أن يقيم بينهما خلال مرحلة تاريخية لاحقة نوعاً من التعارض المتوازن، فيرصد بعد ذلك مقومات النموذجين معًا، ويبحث لكل واحد منهما عن نسقه الخاص، والنظام المعجمي والدلالي والتخيلي الذي يعكسه. ومعنى هذا أنه إذا كان شرط التحقق التاريخي للقارئ التجريدي مرتبطاً ارتباطاً حتمياً بالبحث عن النسق، سواء في المستوى النظري أو المستوى التطبيقي، فإن ذلك غير ممكن نهائياً إلا إذا عايش هذا القارئ مرحلة الصراع ومرحلة التعارض كما ذكرنا قبل قليل.

إن القصيدة التقليدية كانت ستكون غير تقليدية لو وقفت عند حدود قراءة الدهشة، والقراءة الاستعادية، أي أنها في هذه الحال التي هي حال النشأة والتأسيس ستعايش القصيدة العربية القديمة، وتقرأ قراءة استعادية ملازمة للقراءة التاريخية التي تأسست وفق معطيات القصيدة القديمة، فتخضع للشرح، وتحديد الأغراض والموازنات، ثم لإقامة أنواع من التشابه بين البارودي وأبي فراس، وبين شوقي والبحتري، وبين الجواهري والمتنبي، ثم بين كل هؤلاء وأولئك. وتكون محصلة كل ما في الأمر أننا سنكتب تاريخاً أعمى لمبدعين يبصرون أكثر مما نبصر. أما وأن القصيدة التقليدية قد حاولت القصيدة أو الكتابة الرومانسية إزاحتها، ثم مازالت القصيدة المعاصرة والحداثية تحاول تغييبها، فإن ذلك قد أدى إلى تحقق قارئها التاريخي الذي جاوزت به زمن الدهشة وأجهزة القراءة الاستعادية.

إن لهذا القارئ أشكالاً متعددة ومختلفة نعتقد أن أبسط صورة لها هي الصورة المحايدة التي تعتمد الذاكرة باعتبارها أداة الذخيرة ووسيلة رسم حدود التراث. فمن منا لا يحفظ البيت والبيتين لشوقي والجواهري؟.

ولكن الصورة التي تهمنا في هذا المقام صورة معقدة ومتشابكة لتحقق تاريخي قد يمثل تعصباً واضحاً للقصيدة التقليدية، وقد يعكس معارضة قصوى لنموذجها، ولكنه في الحالين معاً يشهد على أن هذه القصيدة قد دخلت زمن القراءة التاريخية من بابه الواسع. وقبل أن ندرس هذين التوجهين بنوع من التحليل المفصل، نحب أن نؤكد من جديد بأنه لولا ظهور النموذج الرومانسي ونموذج القصيدة الحداثية، لما كان بإمكان القارئ التجريدي الذي تنطوي عليه القصيدة التقليدية من أن يتحقق في المستوى التاريخي. أليس بإمكاننا أن نقول إذن: إن من جملة ما تضمنته القصيدة التقليدية من طاقة جمالية هو أن القصيدة الرومانسية والقصيدة الحداثية قد انبثقتا عن بعض إبداعات شوقي والجواهري؟ وأنه بصراع النماذج وتعارضها عاشت هذه القصيدة ومازال أزمنتها الثلاثة، ثم سعت وما تزال إلى التعايش الحيوي الذي يضمن التوازن والتجدد؟ إن هذا التأكيد الأولي يفرض علينا تساؤلاً مبدئياً يرتبط به ارتباطاً حتمياً يتعلق بالشروط العامة والجوهرية التي لا بد من توافرها في كل قراءة تاريخية.

إننا نستطيع أن نلخص مجمل هذه الشروط في طابعين محوريين تتسم بهما هذه القراءة:

١ - شرط الصرامة العلمية:

وهو رد فعل واضح وصريح ضد تناقضات *قراءة الدهشة وانطباعاتها المتسرعة*، وكذا ضد أحكامها الجاهزة والحاسمة. ولذلك فإن أهم ما يدفع إليه هذا الشرط هو أنه يحث القارئ التاريخي للبحث عن منهج علمي يقرأ في ضوئه الأثر ويتناوله وفق أدوات إجرائية ومفاهيم، تتصف بالصلابة، وتقدر على أن تكون ناجعة ومنتجة.

نعم إن القراءة التاريخية قرأة تبريرية، ولذلك فإنها تشبه القراءة الاستعادية من هذه الجهة. ولكنها تختلف عنها بهذا الشرط الذي هو شرط الصرامة. فيتفرع عن ذلك:

أ – كون القراءة الاستعادية قراءة جزئية ترتبط باللفظ والمعنى والوزن والقافية والغرض... إلخ، في حين أن القراءة التاريخية قراءة كلية، تبحث في معجم الشاعر وفي

المحاور الدلالية لهذا المعجم، وكذا في بنيته الإيقاعية وفضائه التخيلي... إلخ، فإذا ما بررت كونه تقليدياً فلا بد من أن تبرر بمجمل ذلك، وإذا أثبتت حكماً آخر أثبتته بحسب كل ذلك.

ب – القراءة الاستعادية قراءة تفكيكية، تسعى إلى تجزيء العمل، وإلى أن يصب الكل في الجزء. أما القراءة التاريخية فتتسم بكونها قراءة تجميعية، تهدف إلى لملمة الأجزاء، وإلى ترصيفها، ثم إلى البحث عن دلالتها الكلية.

جـ – أن القراءة الاستعادية قراءة متسلحة بأحكام مقنعة في مستوى الجزء؛ أما القراءة التاريخية فذات أحكام تهدف إلى أن تكون مقنعة في مستوى الكل.

وأرى أن أهم مشروع علمي توافر فيه هذا الشرط العام للقراءة التاريخية التي تلقت شعر شوقي هو مشروع محمد الهادي الطرابلسي :«خصائص الأسلوب في الشوقيات».

فقد قسم الباحث دراسته إلى ثلاثة أقسام، وذلك في إطار منهج علمي واضح وصارم إلى أبعد حد ممكن، هو الأسلوبية الإحصائية.

القسم الأول، سماه أساليب مستويات الكلام. وهي مستويات ترتبط عنده بحواس السمع واللمس والبصر، فينتج عن كل حاسة مقومات، وخصائص، وأثر في الدلالة.

فمما ينتج عن حاسة السمع المقومات الموسيقية. وقد درسها الباحث في بابين هما: باب موسيقى الإطار، وباب موسيقى الحشو.

وقد استخلص من دراسته لموسيقى الإطار – اعتماداً على إحصاء عام ودقيق وصلب – أن «نظام اعتماد البحور في (الشوقيات) هو النظام الكلاسيكي عامة، لا يتميز شعر شوقي في ذلك إلا بكثرة ما ورد منه على الرَّجز. والشاعر بذلك ينفرد من بين القدماء والمحدثين، بل هو بذلك أكثر أصالة من أقدم القدماء الذين وصلتنا أشعارهم»[٣٥]. ألا يمكننا أن نقول إذن إن محمد الهادي الطرابلسي تصدى لأكبر أطروحة أرادت أن تجعل من شوقي شاعراً تقليدياً؟ ليرد عليها بأن هذا الشاعر الكبير

وإن كان قد سار على أوزان الشعر العربي القديم، فإنه شكل داخل هذا الخضم الهائل من هذه الأوزان المتكررة أصالة خاصة هي: أحمد شوقي إلى جانب المتنبي، أبي تمام، البحتري، ابن زيدون، أبي نواس... فأين التقليد إذن؟ وأين سيطرة النموذج؟ إن المسألة في رأينا تحتاج إلى إعادة نظر جذرية!.

ولعل في دراسة القافية عند محمد الهادي الطرابلسي ما يؤكد هذا الذي نزعمه من أن شوقي شاعر متفرد داخل هذا الاتجاه الذي اصطلح على تسميته بالاتجاه التقليدي. إذ استخلص من هذه الدراسة بأن «المميز الأكبر لقوافي شوقي هو تقدم نسبة استخدام المجرى المفتوح وتقهقر نسبة استخدام المجرى المضموم. فإن الشاعر في ذلك يخالف القدماء كما يخالف المحدثين»[٣٦].

ثم ينتقل الباحث بعد ذلك إلى دراسة موسيقى الحشو فتنقسم لديه إلى موسيقى الصوت المعزول، وموسيقى الأصوات المحصورة في الإطار الدلالي، ثم موسيقى الإطار الدلالي الموسع.

وقد استند في كل ذلك إلى مفاهيم اللسانيات وبعض مفاهيم الشعرية المعاصرة ليستخلص من خلال الخصائص الفيزيائية للصوت المفرد ومن خلال التكرار «أن الترجيع الصوتي المتجسم في ترديد الألفاظ أو تكرارها أو تجانسها كان في (الشوقيات) من لبنات الشعر الأساسية»[٣٧].

فنلاحظ أن هذا المنحى لديه يتصف بكثير من الغلو في شطره الأول، وبالسقوط في بعض التعميم فيما يخص شطره الثاني. ذلك أن الخصائص اللسانية أو الفيزيائية للصوت خصائص ترتبط بالكلام اليومي وبالتواصل العادي، في حين أن الإيقاع الصوتي لنظام التواصل الشعري يفقد الأصوات اللغوية طبيعتها اللسانية ليجعلها خاضعة لخصائص شعرية صميمة ذات ارتباط بالدلالة الشعرية وبالمحيط الإيقاعي الذي يخدمها ويصب في مصبها. يقول شوقي:

مضناك جفاه مرقده

وبكاه ورَحَّم عُوَّدُه

فنلاحظ أن الضـاد قد أصبـحت مـهموسـة وأن القـاف لم تـعد من حـروف الحلق. وذلك لأن دلالة البيت تتمحور حول الحزن وتهافت المحب وشقائه.

أما مسألة التكرار فإنها قـانون شعري عام لا يخص شـوقي وحده بل يرتبط بلغة الشـعر جـملة وتفصـيلاً. في حين أن البـاحث يتصـدى للخصـائص الأسلوبيـة في الشوقيات.

ثم ينتقل البـاحث إلى البـاب الثـاني من دراسـتـه، فـينظمـه في إطار مـسـتـوى الملموسات بعد أن نظم الباب الأول في إطار مستوى حاسة السمع.

وقد ضيق الخناق على حاسة اللمس فحصرها في مظهر واحد من مظاهرها هو الحركة. ثم جعل لهذه الحركة أساليب تعبيرية تتمحور في مجملها حول ظاهرة المقابلة، فـاسـتـخلص أن دور هذه المقـابلة في (الشـوقيـات) يكمن فـي كونهـا مـحـركاً للمـعـاني والأفكار، وأنها «كثيراً ما تعزز موسيقى الإطار بإيقاعات جديدة غير مشروطة، فتولد صوراً مسموعة أو تدعم معنى البيت بخيالات مخصبة فتولد صوراً مرئية»[٣٨].

وإذا كان شرط الصرامة العلمية قد توافر في هذا الباب إلى أبعد حد ممكن، فإن ذلك قد أدى إلى أمور نجملها فيما يلي:

أ – حصر حاسة اللمس في الحركة، في وقت قد تشمل فيه الجماد أيضاً:

قـفي يا أخت يُوشَع خَـبِّـرينا
أحـاديث القُـرون الغَـابرينا

ب – جـعل الحـركـة حـركـة عـامـة ومـجـردة، دونما أي ارتبـاط بمجـالهـا الدلالي والتخيلي، كأن تتمحور حول حركة الإنسان والحيوان والنبات والجماد، أو تنقسم إلى: حيوي ≠ غير حيوي، أو يتحول فيها الحيوي إلى غير حيوي، وينتقل غير الحيوي إلى حيوي كقوله:

خـيلُ الرسـول من الفـولاذ مـعـدنهـا
وسـائر الخـيل من لحمٍ ومن عَـصبِ

حيث نلاحظ:

خيـــــل	–	خيــل
حيــــوان	–	حيوان
خيل (من فولاذ)	VS	خيل (من لحم...)
غير حيوي	VS	حيوي
صـــلابة	VS	ليونـة
قـــوة	VS	ضعف
حيـــوي	VS	غير حيوي

جـ - تحديد الأساليب التعبيرية للحركة في ظاهرة المقابلة. وهو أمر أدى إلى بعض الخلط من جهتين:

الأولى هو أن للحركة أساليب تعبَيرية متعددة لا نستطيع حصرها في ظاهرة دون أخرى، من جملتها الاستعارة التي تحول الحيوي إلى غير حيوي، أو غير الحيوي إلى حيوي:

فَـــــلاَ هُـوَ خـــــافٍ ولا ظـاهـرٌ
ولا ســـافـــرٌ لا ولا مُـنـتـــقِبْ
ولـيـس بـثـــــاوٍ ولا راحـلٌ
ولا بـالـبـعـيـد ولا المقـتـرِبِ

والثانية أن المقابلة نظام عام للغة الشعر، ناتج عن نظام أعم منه هو نظام التكرار الذي أشرنا إليه قبل قليل. أي أن المقابلة ظاهرة من ظواهر التوازي الصوتي والمعجمي والتركيبي والدلالي.

ولذلك فإنها ليست ظاهرة أسلوبية تخص شاعراً دون آخر، وإنما هي قانون عام يعتمده الخطاب الشعري في مجمله.

وحين انتقل الباحث إلى مستوى المرئيات الذي يشكل الباب الثالث من القسم الأول، نظم بحثه في إطار مفهوم المشابهة والمجاورة عند جاكبسن، ثم حصر هذا

المفهوم في مستوى الصور، فدرس التشبيه والاستعارة بحسب علاقات المشابهة، ودرس المجاز المرسل والمجاز العقلي بحسب علاقات المجاورة.

ولعل أهم ما يمكن أن نوجهه من نقد لهذا الجزء من الدراسة، هو أن علاقات المشابهة والمجاورة عند جاكبسن أمران يرتبطان بنظرية عامة لديه هي نظرية المستويات. أي أن هذه العلاقات بنوعيها تنطبق على الخطاب الشعري في مجمله، فتشمل المستوى الصوتي، والمستوى المعجمي، والتركيبي، والدلالي. ثم تنطبق على ما يسمى بالغلاف التخيلي للنص الشعري، أي على التركيب البلاغي داخله.

ولذلك فإنه لا يمكن استخدام مفهوم المشابهة والمجاورة على مستوى واحد دون غيره من المستويات، لأن في ذلك نوعاً من الاجتزاء النظري الذي قد يذهب بمفهوم الصرامة العلمية، إذ من شروط هذا المفهوم شرط الشمولية الذي قد ينعدم في حال عدم الأخذ به شرط آخر هو عدم التناقض. أي أنه حين نقتصر على أخذ مفهوم واحد من نظرية معينة، نكون مضطرين إلى استعارة عدة مفاهيم من نظريات مختلفة، فنسقط في التناقض، وهو ما قد يؤدي إلى التخلي جملة وتفصيلاً عن شرط الصرامة.

ولإقامة الدليل على أن علاقات المشابهة والمجاورة علاقات كلية عند جاكبسن يمكننا أن نحلل البيت التالي:

تحيط به كالنمل في البَرّ خَيلُه
وتملأ آفاق البحارِ مراكبُه

حيث نلاحظ:

أ – أن المشابهة الصوتية قائمة على حروف:

– اللام الذي تردد في البيت خمس مرات.
– الراء والباء اللذين ترددا أربع مرات.

ب – أن هذا التشابه الصوتي قد بلغ أقصى درجاته في المقطعين الصوتيين: لْبَرْرِ – لْبِحَارِ.

جـ – أن هذين المقطعين قد بلغا الحد الأقصى من المجاورة التي تقوم عند جاكبسن على التضاد والتصادم، إذ بالرغم من تشابههما الصوتي الكبير والواضح، فإنهما ينطويان على تضاد معجمي حاد وواضح هو الآخر:

البَر ≠ البحار (أو البحر).

د – وكذلك الأمر فيما يتعلق بالتركيب النحوي لشطري البيت، إذ يقوم كل واحد منهما على جملة فعلية تبتدئ بفعل مضارع، وتنتهي عناصرها التركيبية بنهاية الشطر الشعري الذي تنتظم في إطاره. ولكن الجملة الأولى تؤدي معنى الإحاطة، في حين أن الجملة الثانية تؤدي معنى التفرق والاتساع والتشتت.

هـ – والشيء نفسه فيما يتعلق بالمجال التخيلي للبيت، إذ نلاحظ أن النمل والخيل والمراكب تنطوي على تشابه واضح عقدت في إطاره مطابقة تخيلية بين النمل والخيل على أساس الكثرة، ثم ألحقت بهما المراكب على هذا الأساس أيضاً، ثم على أساس أنها من جنده.

ولكن المجاورة بين هذه العناصر تكمن في أن النمل من الهَمَج وأن الخيل من الحيوان في حين أن المراكب من الجماد.

وعند هذه الحدود نقف من هذه الدراسة آملين أن يكون الهدف من تبين سماتها المميزة قد تحقق بما فيه الكفاية، ونعني بذلك أن شرط الصرامة العلمية الذي لابد من توافره في تحقق أو انبثاق القراء التاريخيين قد وصل إلى حدوده القصوى فيما يتعلق بشعر شوقي خاصة، وبالشعر التقليدي عامة. هذا الشعر الذي أصبح لدى محمد الهادي الطرابلسي حركة حيوية وإبداعية لا يمكن تصنيفها ضمن التقليد، بنحو ما لا يمكن تصنيفها ضمن تيارات التجديد الحداثي. إذ لا نستطيع أن نقول: إن شوقي شاعر تقليدي، كما لا نستطيع الزعم بأنه شاعر حداثي. وهو ما قاد الباحث وفق الصرامة العلمية التي قيد بها نفسه إلى أن يؤكد أكثر من مرة بأن الشاعر (التقليدي) المعاصر لا بدّ له من أن يخالف القدماء والمحدثين في آن واحد.

وكل ذلك من خلال منهج أسلوبي وإحصائي واضح المعالم ودقيق في مستوى المقومات، ثم صلب في مستوى التطبيق والنتائج العامة.

٢ - البحث عن النسق:

إن البحث عن النسق شرط أساسي من شروط حياة النص. إذ لا يمكن لنص معين أو مجموعة نصوص أن تحيا بمفردها. أي أنه بإمكانها أن تنعزل، فينبثق عن هذا الانعزال قارئها التجريدي، من خلال الدهشة الجمالية، ومن خلال القراءة الاستعادية. ولكن هذا الانعزال لا يمكّنها من مجاوزة أنظمتها الدلالية المستقلة، وبنياتها المركزية، لتصبح نصوصاً تاريخية بالمعنى الإبداعي والجمالي لهذه الكلمة. ولذلك فإنها تظل دائماً معبرة عن أنظمتها وبنياتها المركزية، تحيل على صاحبها وعلى عصرها دون أن تقفنا على الشاعر الكبير وعلى الإبداع الفني الذي نندهش بإزائه في كل عصر أو بيئة. إن المتنبي كان سيكون شاعراً عادياً لو لم يملأ الدنيا ويشغل الناس. وكذلك أبو تمام، لو لم يكن إمام مدرسة البديع، لما شرحه الصولي والتبريزي والمرزوقي والأعلم الشنتمري. إن النسق العام للنص هو ما يجعله - داخل القراءة التاريخية - مدرسة أو تياراً أو حركة. بل إن هذا النسق هو ما يبعده عن استقلاله الخاص، ليجعل منه أثراً إنسانياً خالداً. أي إبداعاً فنياً يكشف عن نظام دلالي يجاوز بنياته المركزية، ليعبر عن بنيات مخالفة لها، تنشأ عن عصور لاحقة، أو تضرب بجذورها في عصور غابرة.

ولذلك فإن الذين ازدروا القصيدة التقليدية، وأرادوا لها أن تكون مجرد شعر ماضوي تغلب عليه الصنعة والتكلف، وتغيب عنه التجربة والمعاناة، كانوا وما يزالون بإزاء مفارقة خطيرة لم يستطيعوا تفسيرها إلى اليوم. وأعني بذلك أنهم يحتارون أمام الشعراء الكبار الذين يمثلون هذه القصيدة في أقوى صورة لها: إنهم تقليديون، ولكنهم شعراء مبدعون. وتتلخص هذه المسألة - بحسب رأيي - في أن هؤلاء الشعراء يعيشون داخل نسق معين، ويكتسبون صفة الشاعر من داخل هذا النسق. في حين أن النقد الذي يوجه إليهم على أساس أنهم تقليديون بالمعنى السلبي لهذه الكلمة، نقد ناشئ ومتطور من خارج النسق. إنه نقد يعكس شعرية الناقد أكثر مما يمثل شعرية المبدع.

صحيح أننا ما زلنا إلى اليوم نفتقر إلى نظرية الشعر الذي نسميه شعراً تقليدياً، وأننا في مقابل ذلك نمتلك مواقف ومنظورات متعددة ومتنوعة تحاول أن تقيم نظرية لهذا الشعر من خارج نسقه. ولكن هذا لا يمنع من التساؤل المبدئي عن نسق القصيدة التقليدية، ومن التمييز بين هذا النسق وبين رؤيتنا الخارجية لما نعتقد سلفاً أنه مجموع مقومات هذه القصيدة.

إن أحسن من يمثل هذه السمات الثلاث التي أشرنا إليها، أعني: المفارقة، والبحث عن النسق، ثم الرؤية الخارجية هو الدكتور محمد بنيس في كتابه : «الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها» إذ كرس الجزء الأول من هذا الكتاب للتقليدية فوحّد بين بعض أقطابها في العالم العربي، ورأى أن هؤلاء الأقطاب يعكسون نموذج القصيدة التي تمثل الزمن الدائري، زمن دورة الشمس، حيث «يتحول الحاضر إلى ماض يستعاد، ماضٍ متخيل حتماً، لأنه أمام حاضر الماضي لا ماضي الحاضر، وهما معاً متعارضان في التصور والتحقق»[٣٩].

أ - المفارقة:

إن المفارقة التي مثلها طه حسين في زمن الدهشة وزمن القراءة الاستعادية، أصبحت أكثر حدة مع الشاعر محمد بنيس ومع زمن القراءة التاريخية. ذلك أن طه حسين كان بإزاء نصوص متفرقة يقرأها فيرى أن صاحبها شاعر تقليدي، لا شخصية له، يتأثر خطى القدماء، ويعيش زمنهم، فيغيب في الماضي العربي البعيد، ويتناسى أنه لا يمكن أن يكون أبا تمام والبحتري وابن زيدون والبوصيري، ثم يستطيع أن يقول عنه الناقد أو القارئ: إنه شوقي، شاعر مصر في العصر الحديث، ولكن طه حسين وهو يؤكد كل ذلك، يعترف غير ما مرة بأن هذا الشاعر الذي قلد القدماء، استطاع أن يكون مقلداً ومبدعاً في الوقت نفسه، أي شاعراً معاصراً، ضيّق الخناق على نفسه، فانخرط في القوالب التقليدية، ووضع لنفسه حدوداً تغريضية هي نفسها حدود القدماء، ثم كان شاعراً كبيراً.

وهي مفارقة ستتسع دائرتها مع القراءة التاريخية ومع جعل شوقي منتمياً لنسق شعري عام ومستمر عبر الزمن، عام من حيث بنيته، ومستمر من جهة صراع حاد سيفرض على أقطابه الجدد تحديات في مستوى المنظور الذي سيظل تقليدياً كما أريد له أن يكون، وفي مستوى التحققات المختلفة التي ستظهر في مجموع مناطق الشعر العربي.

يقول بنيس:

«واتسعت البداية لتتحول إلى مشهد يمتد عبر المراحل والأطراف، فلا يتوقف في زمنية تعثر على نهايتها مع فعل شعري مضاد في الفترات اللاحقة، سواء أكان المعلِن عنها هو جبران خليل جبران، أم مدرسة أبولو، أم بدر شاكر السياب، أم مجلة شعر، أم مجلة مواقف. إن المشهد، على عكس المختفي، يحفظ السلالة ويوسع دائرة القرابة. لم يكن نقد مدرسة الديوان لحافظ وشوقي ليقوّض فتنة التقليدية. فالجواهري يعلن عن تجدد البداية واتساعها، ولئن كان جبرا إبراهيم جبرا يطلق عليه صفة «أنت آخر الفحول» فإن استمرارية المشهد التقليدي ستتأكد مع الجواهري ذاته، فيما هي تنبثق مرة أخرى من صيحة البردوني، هذا اليمني القادم من بين الجبال المسننة.

وتكون الثمانينيات ذهاباً نحو التقليدية في أكثر من منطقة عربية، حيث المهرجانات الشعرية في المشرق والمغرب معًا تفتتن بتماسك التقليدية وانغراسها في اللا وعي الجماعي»[٤٠]

إن أول سمة من سمات المفارقة التي يعيشها محمد بنيس في حدة هادئة ومستكينة، ثم مستسلمة لأمر واقع لا نستطيع رفضه إلا في المستوى النظري وبنوع من اللجاجة المنتفخة، تكمن في تصريحه المضاد للزمن الدائري. وذلك لأن «الامتداد عبر المراحل والأطراف»، واللا توقف يقتضيان انفتاح الدائرة وإمكانيات التجدد ولو داخل شروطها.

ويبدو أن وعينا للزمن، وأنه لا بد من أن يمتد من الماضي إلى الحاضر، هو السر الكبير في ربط التقليدية بالقدم والعتاقة. وهو أمر كنا قد أشرنا إليه في بداية هذه

الدراسة، حيث تبينا بأن النموذج قد يتجه من الحاضر إلى الماضي، فيمكننا من أن نعيد النظر في مقومات قد تنتمي إلى هذا الماضي دون أن تتخذ صيغة البنية. وذلك أمر شوقي في إسلامياته وفي حكاياته على لسان الحيوان ثم في مسرحه الذي آثر كثير من النقاد أن يعتبروه شعراً غنائياً ممسرحاً، وكذا في أشعاره التاريخية. إنها قصائد ترسم معالم النموذج الفني الذي لا نستطيع تحريكه من الماضي إلى الحاضر إلا بكثير من التمحل.

والسمة الثانية من سمات المفارقة تكمن في الدهشة الجمالية بإزاء القصيدة التقليدية، وهي دهشة عبّر عنها محمد بنيس بمصطلح يدل على حدة المفارقة، ونقصد بذلك مصطلح «الفتنة». أي فتنة التقليدية التي لا نمتلك بإزائها إلا أن نفتتن! إننا في الوقت الذي قد نرفض فيه التقليدية في مستوى الوعي النظري وفي مستوى الممارسات الشعرية التي أرادت أن تقوم على ما تعتبره في كل مرحلة أنقاضاً لها، نظل مندهشين أمام تحققاتها المتجددة ومفتتنين بإبداع أقطابها الذين ما فتئوا يفاجئوننا بتواصل حلقات زمنهم الممتد من الماضي إلى الحاضر ومن الحاضر إلى الحاضر ثم من الحاضر إلى الماضي. إنه زمن الفتنة الجمالية الذي يصح اعتباره زمناً حلزونياً. هذا الزمن الذي عبّر عنه بنيس بتجدد البداية، وفي ذلك تكمن السمة الثالثة من سمات المفارقة.

إنه في الوقت الذي نعتبر فيه القصيدة التقليدية قصيدة سكونية ومحنّطة يفاجئنا قطب من أقطابها الكبار بطاقة إبداعية كامنة في هذا الذي نسميه تقليداً، يفجرها من جديد، ويبعث الحياة فيما نعتقد أنه انتهى وتهافت أو أصبح أنقاضاً. وعبثاً نحاول أن نقيم صروحاً على هذه الأنقاض، فنكتسب شرعية الإبداع التي قد يعترف بها الشاعر التقليدي دون أدنى حقد أو تسلط، ثم سرعان ما نكتشف أن صروحنا قد انبنت بإزاء عنقاء أسطورية تحترق من رمادها وتنبعث عذراء بكراً تدعونا إلى غواية جديدة وإلى مجهول لا نعلم مداه. إننا في حضرة الفتنة مع الجواهري والبردوني والبرادعي والحلوي، وغيرهم كثير.

ألسنا بصدد الزمن التاريخي وقد تحوّل إلى زمن للدهشة. أكاد أجزم بأن القصيدة التقليدية وحدها هي القادرة على هذا الانصهار الزمني الخارق. إنها القصيدة التي تحوّل الزمن الأفقي إلى زمن عمودي بامتياز.

إنها قصيدة التماسك، وتلك هي السمة الرابعة من سمات المفارقة التي نعاني منها مع الشاعر والباحث محمد بنيس. إننا ضد هذا التماسك ومعه في آن واحد، من طه حسين إلى مهرجان المربد سنة خمس وثمانين، ومن العقاد وجبران ومدرسة أبولو والسيّاب إلى الجواهري، ثم من أدونيس ومحمد بنيس إلى القصيدة التقليدية المعاصرة وهي تطلع علينا من كل منبر شعري قد يعاديها ويفتتن بها. إنه تماسك القصيدة وتماسك الفتنة. تماسك جعل من البردوني «واحداً من أكبر الشعراء العرب على مر العصور، والكلاسيكي المعاصر أشدّ المعاصرة»[٤١].

ب - البحث عن النسق:

إن قراءة الدهشة والقراءة الاستعادية اللتين انصبّت جهودهما حول القصيدة التقليدية، لم يستطيعا تكوين نسق منسجم لهذه القصيدة. نعم إنهما انشغلا بهاجس البحث عن هذا النسق، ولكنهما لم يستطيعا بلوغه على أساس بناء المكونات ثم تحديد البنية باعتبارها علاقات مختلفة ومتبادلة بين هذه المكونات.

ولقد أدّى هاجس البحث عن النسق إلى ثلاث نتائج نستطيع إيجازها فيما يلي:

أ - الاضطراب في تحديد المكونات: ونقصد بذلك اضطراب أنواع التساؤل حول المكوّن الإيقاعي والمعجمي والتركيبي والدلالي.

فمرة يكون الوزن والقافية مأخوذين من القدماء، ومرة يكونان تجديداً وإبداعاً بالرغم من هذا الأخذ.

ثم تكون الوحدات المعجمية مستعارة أو مسروقة، وجديدة تعكس سمات التجربة الحقّة والمعاناة.

وقد يكون البيت أو المقطوعة والقصيدة من صميم التركيب العربي القديم، ثم قد تكون هي نفسها مكونات لتركيب إبداعي ذاتي ومستحدث.

أما الأنظمة الدلالية فقد تكون هي نفسها أنظمة القدماء، وقد تكون محض تخيّل من صميم العصر ولبّ التجربة الذاتية.

ب - الانكفاء على أنساق القصيدة العربية القديمة: وهي مسألة امتدت من طه حسين وزكي مبارك، لتتسع رقعتها فتشمل شعراء كثيرين غير شوقي، تناولهم باحثون متعددون على أساس أنهم جميعاً امتداد لتلك الأنساق وانعكاس لمجمل معطياتها. وهو ما أدى إلى نتائج مغلوطة لم تزد على أن جعلت موسيقى شوقي كوسوسة الحليّ، وطبع حافظ إبراهيم شبيهاً بسليقة المتنبي، وفروسية البارودي شبيهة ببطولات أبي فراس الحمداني، والجواهري آخر الفحول. ويتلخص الاعتراض على كل ذلك في التساؤل عن نسق القصيدة التقليدية المعاصرة، في ضوء نظرية عامة لهذه القصيدة، تحدد مكوناتها، وتسبر أغوار العلاقات المتبادلة بين هذه المكونات. وذلك لأنه لا طائل وراء ربط علاقات مجهولة بين كل شاعر معاصر وكل شاعر قديم، لأن القدماء أنفسهم لم يفعلوا ذلك، وكأنهم كانوا يحاولون باستمرار اعتبار كل شاعر، إنما هو مبدع كبير داخل نسق خاص. قد يخضع هذا النسق للتحقيب، وقد يجاوزه إلى الطبقة، أو المدرسة والتيار. فلماذا لا نتساءل اليوم عن نسق القصيدة التقليدية أو أنساقها إن أمكن؟.

ج - محاولة الانفتاح على الآداب الغربية: وهي محاولة بدأها طه حسين، واستمرت مع محمد مندور وغيره ممن حاولوا دراسة القصيدة العربية الحديثة في ضوء اتجاهات الأدب الغربي. وقد أدى ذلك إلى اعتبار شعراء العرب كلاسيكيين أولاً، ثم رومانسيين فيما بعد، فواقعيين، ثم قصصيين وغنائيين وشعراء مسرح... إلخ.

وهو أمر لا اعتراض عليه إذا كان المقصود منه تأسيس أدب مقارن يدرس المعطيات في ضوء المقارنة، ثم لا يتعدى ذلك - وهو ما قد وقع - لاعتبار الشعر العربي

الحديث في مجمله انعكاساً غير مشروط لمدارس الغرب وتياراته، وهنا نعود لنؤكد أن المقارنة لا بد لها من أن تكون بين الأنساق والأنظمة الدلالية والبنيات.

إن الأستاذ محمد بنيس حاول مجاوزة كل ذلك بدءاً بالمصطلح وانتهاء إلى الخطاب.

وتفصيل ذلك أنه رفض مصطلح: الكلاسيك، والبعث، والإحياء، ثم قبل مصطلح الاتّباع على مضض، وأقرّ مصطلح التقليد.

وفي هذا الرفض والقبول يصح أن نقول: إنه أراد أن يبحث للقصيدة التقليدية عن نسق داخلي. ذلك أن (الكلاسيك) هو ڤولتير وراسين وكورني، أما شوقي والجواهري فشيء آخر لا محالة.

ثم إن البعث والإحياء ارتباط حتمي وغير مشروط بامرئ القيس والأخطل وأبي تمام... إلخ.

نعم إن دائرة القرابة قد تتسع لتشمل هؤلاء وغيرهم، ولكنها دائرة قد أصبحت لدى كثير من الباحثين، وفي جميع مناطق العالم العربي دوامة تغيّب الشعراء، وتعمل على مسخهم لتجعل منهم في آخر المطاف دواجن مستنسخة داخل (تراث) أريد له هو أيضا أن يكون آلة للاستنساخ. إننا بهذا الرفض للإحياء والبعث نصبح بإزاء قمم شامخة للإبداع العربي المعاصر.

لقد أدى هذا التساؤل عن النسق الداخلي للقصيدة التقليدية بمحمد بنيس إلى اعتبارها برنامجاً شعرياً صريحاً للحداثة العربية، تلته وواكبته برامج أخرى من صميم الإبداع الفني الذي اتجه للاستفادة الإيجابية من برامج شعرية متعددة انفتحت بإزاء توجهين اثنين هما: التراث العربي القديم، ومُجْمَل معطيات التراث الإنساني القديم والمعاصر. وكل ذلك في سبيل إثبات استقلال ذاتي موصول بغيره من أنواع الاستقلال التي أعلن عنها الآخر الذي سيصبح في هذه الحال: المتنبي وڤولتير في آن واحد.

والشرط الأساسي للنسق تحديد مكوناته.

ويبدو أن أول ما شغل بنيس من هذه المكونات هو الإعلان عن البرنامج التقليدي – صراحة أو ضمناً – من طرف أقطابه في العالم العربي برمته. وهو ما جعل التقليد مدرسة جديدة. وهنا يكمن الاختلاف الجذري بين الذين مثلوا هذه المدرسة وبين ثلاثة توجهات كبرى لا نستطيع بأي حال من الأحوال تصنيفها ضمن هذا الذي سنسميه – إن حقاً أو باطلاً – مدرسة تقليدية. وأعني بذلك:

أ - التيارات الشعرية التي عرفها الأدب العربي القديم:

إن الذين يزعمون أن الرّصافي والبارودي وشوقي والجواهري وابن إبراهيم شعراء مقلّدون، ثم يقصدون بذلك أن التقليد استنساخ مطابق للأصل، يجعلون من هذا المصطلح كلمة اعتباطية لا تدل على شيء، فيؤدي بهم ذلك حتماً إلى أن يلحقوا تياراً إبداعياً جديداً بتيارات قديمة ومغرقة في التاريخ حتى لا نستطيع ادعاء حدود نشأتها الأصلية ومعالم نماذجها الأولية. وإلا سنسقط في مبحث السرقات كما أراد أن يبنيه بعض الذين تحاملوا على أبي نواس وأبي تمام والمتنبي. فلا أصالة إذن ولا إبداع، سوى ما يتعلق ببعض الجاهليين إن أمكن ذلك.

ب - التيارات الغربية:

وعلى عكس هؤلاء الذين ربطوا المدرسة التقليدية المعاصرة بالنموذج العربي القديم ربطاً آلياً وسطحياً، أراد نقّاد آخرون ربطها بالكلاسيكية في صيغتها الفرنسية، فسمّوها بعثاً وإحياء ونهضة، على غرار ما فعله الأوروبيون في بعثهم أو إحيائهم لمقوّمات الحضارة اليونانية. ولعل في ترجمة مصطلح:Renaissance ما يكفي لإقامة الدليل على هذا الربط الذي سيبدو أكثر إجحافاً ومسخاً من الربط السابق. وهنا لابد من أن نتساءل عن علاقة الجواهري وابن إبراهيم بڤولتير وراسين ومونتيسكيو؟ وقد نشأ الأول في النجف وترعرع الثاني في صفوف طلبة القرويين.

ثم لماذا نصرّ على اعتبار شوقي شاعراً كلاسيكياً وهو متأثر في شعره التاريخي بفيكتور هوجو، وفي قصصه على لسان الحيوان بلافونتين، وفي مسرحه بحكايات الحب والبطولة التي لا علاقة لها البتة بالآلهة والقدر؟.

ج – التيارات التي نشأت في تداخل مع المدرسة التقليدية، ثم انفصلت عنها لتبني توجهاتها المستقلة:

وأعني بذلك مدرسة أبولو، ومدرسة المهجر، ثم التيار الرومانسي في العالم العربي، وكذا تيار الشعر الحر في أولياته.

إن تداخل هذه التيارات في مجملها مع المدرسة التقليدية، وكذا تداخل المدرسة التقليدية مع مجمل هذه التيارات أمر لا مجال إلى إنكاره. فكم قصيدة لشوقي ذات مسحة رومانسية، وكم قصيدة للرومانسيين ذات طابع تقليدي. كما أن للجواهري بعض الشعر الحرّ، ولبعض أصحاب الشعر الحرّ قصائد ذات إهاب تقليدي. ولكن المهم ليس هو هذا وذاك، وإنما هو أن هذا الذي نسميه تقليداً، إبداع فني من صميم عصره، ذو جذور تراثية، وانفتاح على الغرب، ثم تفاعل مع التيارات الشعرية التي نشأت معه أو في فترة قريبة منه.

ولذلك فإننا بصدد نسق شعري مستقل عن غيره من الأنساق ومتفاعل ومعها. والسؤال المطروح: ماذا تقلّد المدرسة التقليدية؟

إن الإعلان عن برنامج صريح أو ضمني من طرف أقطاب هذه المدرسة يجعلها تياراً شعرياً مستقلاً بذاته، أي نسقاً إبداعياً مخالفاً لغيره من الأنساق: قديمة كانت أو جديدة.

ومن مكونات النسق التي بحث عنها بنيس مفهوم الشعر والشاعر. وقد تمّ له ذلك من خلال تأمل مقدمتي ديوان البارودي وديوان شوقي.

يقول البارودي:

«وبعدُ، فإن الشعر لمعة خيالية يتألق وميضها في سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيضُ بلألائها نوراً يتصل خيطُه بأسَلةِ اللسان، (...)

تكلّمتُ كالماضينَ قبلي بما جرَتْ
به عادةُ الإنسانِ أن يتكلّما
فلا يعتمدني بالإساءة غافلٌ
فلا بدّ لابنِ الأيكِ أن يترنّما

فنتساءل في اتفاق واختلاف مع الأستاذ محمد بنيس عن علاقة «لمعة الخيال، وصحيفة القلب، وابن الأيك» بالكلام الموزون، المقفّى، الدّال على معنى»[٤٢].

ويقول شوقي:

«اشتغل بالشعر فريق من فحول الشعراء جنوا عليه وظلموا قرائحهم النادرة وحرموا الأقوام من بعدهم. فمنهم من خرج من فضاء الفكر والخيال ودخل في مضيق اللفظ والصناعة. وبعضهم آثر ظلمات الكُلفة والتعقيد على نور الإبانة والسهولة. ووقف آخرون بالقريض عند القول المأثور القديم على قديمه...»[٤٣].

وهو كلام واضح يرفض شوقي من خلاله الصناعة والكلفة والتعقيد والقديم القديم...

ولذلك فإن هذا المفهوم وحده كافٍ لإخراج (التقليديين) من هذا الذي أردناه معسكراً للتقليد، وإدخالهم ضمن زمرة المبدعين الكبار الذين لا بد لهم من أن يوفّروا لأنفسهم شرط الحرية حتى يكونوا جديرين بهذا اللقب الذي تمنحهم إياه أجهزة القراءة التاريخية.

إن هذه الحرية وحدها هي الكفيلة بجعل الشاعر شاعراً، يقول البارودي:

«ولقد كنت في ريعان الفتوة، واندفاع القريحة بتيار القوة، ألهج به [الشعر] لهجَ الحمام بهديله، وآنسُ به أنس العديل بعديله، لا تذرّعاً إلى وجه أنتويه، ولا تطلّعاً إلى غُنم أحتويه، وإنما هي أغراض حركتني، وإباءٌ جمحَ به، وغرام سال على قلمي، فلم أتمالك أن أهبت، فحركت به جرسي، أو هتفت فسرّيت به عن نفسي».

ويقول الشاعر:

«الحاصل أن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره تجزئة يجلّ عنها، ويتبرأ الشعراء منها، إلا أن هناك مُلكاً كبيراً ما خُلقوا إلا ليتغنوا بمدحه ويتفننوا بوصفه، ذاهبين فيه كل مذهب آخذين منه بكل نصيب. وهذا الملك هو الكون، فالشاعر من وقف بين الثرى والثريا، يقلّب إحدى عينيه في الذر ويجيل أخرى في الذُّرا، يأسر الطير ويطلقه، ويكلّم الجماد وينطقه، ويقف على النبات وقفة الطلّ، ويمرّ بالعراء مرور

الوبل. فهناك ينفسح له مجال التخيّل ويتسع له مكان القول...»[٤٤] ومعناه بالنسبة إلينا أن النموذج حاضر، فلا مجال لإنكاره. ولكن الذات المبدعة والتجربة تنازعانه السلطة وتحاولان إزاحته عن أن يكون نموذجاً صلباً ومتسلطاً حتى لا مجال للحرية.

ويبدو أن هذا الصراع المتوافق مع النموذج، هو الذي يحرّك المدرسة التقليدية، ويؤسس نسقها الخاص والمتميز، وإن ظهر لكثير من النقاد والباحثين في صورة خضوع مطلق للماضي وتوافق كلي معه.

بإمكاننا إذن أن نستخلص بأن الشعر عند (التقليديين) إبداع وبأن الشاعر مبدع. ولذلك فإن النسق الذي أسسوه، ثم تحركوا في إطاره، نسق سيشتغل في حرية مطلقة دونما حدود للمكان والزمن.

ففيما يتعلق بجغرافية الشعر التقليدي، سنلاحظ لا محالة أن هذا الاتجاه قد ازدهر في مجمل مناطق العالم العربي، دونما أي تمييز بين جهة وأخرى، اللهم إلا فيما يتعلق بالتفوق الكمي أو الكيفي لدى هذا الشاعر أو ذاك. وهذه مسألة أخرى لا تهمنا في هذا المقام بقدر ما يهمنا التأكيد على أن نسق القصيدة التقليدية قد اشتغل في حرية تامة وبفعالية قوية كما هو الشأن بالنسبة لكل تيار فني يجاوز حدود التأسيس ويطمح إلى آفاق الممكن.

ولقد وفق الدكتور محمد بنيس إلى أبعد حد ممكن حين تتبع جغرافية هذا النسق، فسلك البارودي وشوقي والجواهري ومحمد بن إبراهيم في منظومة واحدة لم يوفق إلى إدراك أبعادها وممكناتها أغلب من بحث في هذا الموضوع قبله.

وفي تكامل تام وحيوي مع هذه الجغرافية الشاسعة لم يكد يحدد بنيس للمدرسة التقليدية أي زمن متوقف، بل تحدث عن الجواهري وهو ما يزال على قيد الحياة، وأشار إلى البردوني، ثم ترك الباب مشرعاً لإمكانيات إبداعية جديدة داخل التيار التقليدي. ولذلك فإن حدود الزمن والمكان تظل من هذا المنظور العلمي الناضج والواثق من نفسه حدوداً مشرعة وثابتة، تضمن الحرية والتفاعل والتنوع، في وقت أراد فيه كثير من الكتابات المتهافتة إسكات هذا الصوت أو ذاك، أي إسكات صوت الإبداع الفني في نهاية الأمر.

ج - الرؤية من الخارج:

إنّ أقسى ما تعاني منه المدرسة التقليدية هو دراستها وتقويمها أو وصفها من الخارج. أي بعدم استحضار نسقها الداخلي لإجلاء كلّ مقوّم من مقومات القصيدة التي تنتجها. نعم إن هذه المسألة قد تعمم لتصبح مشكلاً عويصاً ما يزال يعاني منه الشعر العربي برمته. ذلك أنه شعر ارتبط في مجمله ببلاغة القراءة بدلاً من أن يرتبط ببلاغة الإبداع. ولكننا نلاحظ داخل هذه المسألة الكبرى بأن جلّ المدارس الأدبية التي نشأت بعد المدرسة التقليدية، مدارس جمعت بين الإبداع الفني ودراسة هذا الإبداع في الوقت نفسه. ولا أدلّ على ذلك من مدرسة الديوان والمدرسة الرومانسية اللتين خاضتا صراعاً لإثبات هويتهما الإبداعية. في حين أن الشعراء التقليديين قلّما يتحدثون عن مفاهيمهم التي بدت واضحة لديهم فآثروا الصمت النقدي، ليتركوا المكان للنقاد ودارسي الأدب. ومن هنا ترسخت بإزاء إنتاجهم بلاغة القراءة.

ومما ترتب على ذلك أن خصومهم خلطوا بين الإبداع وقراءة الإبداع ليجعلوا من الشعر «كلاماً موزوناً مقفّى». وصناعة أو حرفة ذات قواعد وتقاليد لا يجوز بأي حال من الأحوال خرقها أو عدم احترامها. بل كلما كان الشاعر متقناً لهذه القواعد ومحترماً لهذه التقاليد، كان صانعاً ماهراً وصاحب حرفة مجوداً...

ولعل استحضار مفهوم الشعر والشاعر عند البارودي وشوقي - وهو ما لخصنا فيه القول قبل قليل - ما يكفي لإقامة الدليل على أن هذا التوجه قد خضع لكثير من الخلط والتحامل. خاصة إذا أضفنا إلى ذلك بأن خصوم التقليدية قد أرادوا احتكار مفاهيم من مثل: التجربة والمعاناة والإبداع الذي يقتضي خرق القواعد والذات الشاعرة... وغير ذلك مما روّجوا له، ثم جعلوه مرتبطاً ارتباطاً حتمياً بتوجهاتهم الفنية. ويبدو أن الأستاذ محمد بنيس قد حاول الابتعاد عن هذا التوجه، ليرصد معالم المدرسة التقليدية عبر مؤشراتها الداخلية. وذلك بهدف مجاوزة الصراع ضدها ثم وصفها على أساس أنها أول تجربة للحداثة الشعرية في العالم العربي.

يقول: «هي باختصار أزمة البيت التي تفضح أزمة المفهوم. وها هو الشعر التقليدي الذي عرف بإخلاصه للنموذج القديم، وللنمط الأولّي للبيت حسب (لوتمان)

يخرج هو ذاته على هذا النمط الأولي، ولا نجد اللباقة الكافية للتستر عن هذا الخروج! إنّ هذا النموذج القديم مرّ بإبدالات من القصيدة إلى الموشّح، ومن الموشّح إلى ما يمكن تسميته بالقصيدة البديعية، التي ما يزال يكتب محمد بن إبراهيم قصيدة على غرارها هي «الشطرنج الناطق» ولا يتّسع مفهوم البيت عند العرب القدماء لاستيعابها، وما زلنا ساكتين عن القصيدة البديعية»[٤٥].

وكم كنت أتمنى أن يدرس الأستاذ محمد بنيس الشعر المسرحي عند شوقي في ضوء الإبدالات التي يشير إليها، حتى نتمكن من رصد الخروج على النمط الأولي للبيت، باعتباره نمطاً مرتبطاً ببنية الثقافة الشفوية، وفهم الأنماط المخالفة له على أساس أنها ذات بعد إيقاعي يتمازج فيه السمعي بالبصري داخل المدرسة التقليدية نفسها.

وبالرغم من ذلك فإن بنيس يكاد يتفرّد بخلخلة مفهوم البيت من داخل المدرسة التقليدية نفسها، في وقت اعتبرت فيه هذه المدرسة المخلص الأكبر لنمط البيت.

إن دراسة المسرح الشعري عند شوقي ربما تمكّن من إدراك مدى التغيرات التي طرأت على البيت التقليدي من داخله، وهو ما قد يمكّن في مرحلة لاحقة من إدراك مدى الاختلاف الجوهري بين النموذج القديم والنموذج الجديد للقصيدة العربية في مجملها، لا في حدود ما يسمى مضموناً أو محتوى، بل في هذا الاختناق الكبير الذي حاولنا حصرها ضمنه، أعني قوالب الوزن والقافية واللفظ والمعنى وما أشبه ذلك من مفاهيم جزئية ومفروضة على النص من خارجه.

إلى هذه الحدود نقف، لنؤكد من جديد بأن نسق القصيدة التقليدية، نسق جديد في الأدب العربي، نسق أعاد الشرعية الإبداعية للنموذج القديم، فاقترب منه ليبتعد، وقلّده ليجدد، ثم حاول تأصيل الذات الإبداعية في تفاعل كبير مع الذخيرة الفنية، وفي تصادم مع تحنيط هذه الذخيرة وتفكيكها في آن واحد.

إن التقليدية باختصار ليست قضية تقليد، بقدر ما هي تجدد للأصل وإعادة لإشعاعه وتماسكه وفتنته في إهاب مستحدث وصورة قديمة – جديدة.

****

الهوامش

١ - Lector in Fabula - P.7

٢ - Pragmatique pour le discours littéraire - p.18

٣ - انظر المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب - إدريس بلمليح ص.٢٧٩ فما بعد.

٤ - Esthétique de la réception et communicaion Littéraire - in - Critique No 413 1981 - p.1117

٥ - المصدر نفسه - ص ١١٢٤.

٦ - حافظ وشوقي - ص١٧٦.

٧ - المصدر نفسه - ص ١٩٦.

٨ - العمدة - ج١ - ص.٩٠

٩ - حافظ وشوقي - ص٤٦

١٠ - الصناعتين - ص ٥١

١١ - حافظ وشوقي - ص. ١٩ - ٢٠

١٢ - م.ن - ص٢٩

١٣ - م.ن. - ص١٧٦.

١٤ - م.ن. - ص ٢٠.

١٥ - م.ن - ص١٢.

١٦ - م.ن - ص٩٠ -٩١.

١٧ - م.ن - ص. ٩٨

١٨ - م.ن. - ص ١٩٦

١٩ - م.ن. - ص٥٠

٢٠ - م.ن - ص٩٠

٢١ - م.ن - ص٤٢

٢٢ - الموازنة بين الشعراء - ص٦١.

٢٣ - م.ن - ص١١٢.

٢٤ - م.ن - ص١١٣

٢٥ - م.ن - ص١٢٣

٢٦ - م.ن - ص١٢٣

٢٧ - حافظ وشوقي - ص٤٦

٢٨ - م.ن - ص١٠٤

٢٩ - م.ن - ص١٠٣

٣٠ - م.ن - ص٤٢

٣١ - م.ن - ص٩٤

٣٢ - م.ن - ص٩٥

٣٣ - م.ن - ص٩٥

٣٤ - الموازنة بين الشعراء - ص١٢٣

٣٥ - خصائص الأسلوب في الشوقيات - ص٣٧.

٣٦ - م.ن - ص٥٣

٣٧ - م.ن - ص٧٣

٣٨ - م.ن - ص ١٢٧

٣٩ - الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها - ج١ - ص٨٣

٤٠ - م.ن - ص ٧٤

٤١ - م.ن - ص ٧٤ - هـ ٣

٤٢ - م.ن - ص ٧٩

٤٣ - م.ن - ص ٨١

٤٤ - م.ن - ص ن

٤٥ - م.ن - ص ١٢٥

****

قـــــــــراءة
القصيدة الرومانسية

د. سالم عباس خداده

قراءة القصيدة الرومانسية

د. سالم عباس خداده

عنوان هذه الورقة يشير إلى أمرين: رصد قراءة النقاد للقصيدة، أو قراءة مقترحة من قبل الباحث لهذه القصيدة، وقد آثرنا الجمع بين الأمرين لنصل إلى قراءة تحاول تحديد أهم السمات الرومانسية في القصيدة العربية. اعتمادا على منهج يقوم على المواءمة بين الإبداع الشعري والنظرية النقدية...

(١)

درج الباحثون على إطلاق مصطلح «الرومانسية» على اتجاه في الشعر العربي يقع فيما بين الحربين العالميتين أو قبل ذلك أو بعده بقليل، على خلاف بين الدارسين حول استخدام المصطلح أهو الرومانسي أم الرومانتيكي أم الابداعي أم الوجداني أم غير ذلك؟. والذي يبدو أن رأي عبدالقادر القط له وجاهته حين اختار «الاتجاه الوجداني» وذلك لشيوع لفظ الوجداني في شعر هذا الاتجاه وفي نقده أيضا، ولكن شيوع مصطلح الرومانسية في كتابات بعض النقاد المتأخرين، ووجود علاقة وثيقة بن أقطاب الاتجاه الرومانسي شعراء ونقادا وبين الرومانسية الغربية، دفع إلى ثبات هذا المصطلح لدى معظم الباحثين أكثر من غيره. علما بأن شعراء هذا الاتجاه، وهم في غالبيتهم نقاد، رفضوا تبعيتهم لهذا الاتجاه، وهذا واضح في كلام العقاد[١]، كما أنه جلي في خطاب الشابي[٢]، ولكن هذا الرفض يمكن أن يعزى إلى خوفهم من الاتهام بالتقليد في الوقت الذي كانوا فيه يهاجمون حصون مايسمى بالشعر التقليدي (أو الاحيائي أو الاتباعي أو المحافظ).

إن مصطلح الرومانسية متشعب الدلالات على نحو حذر من التورط في الخوض فيه بعض نقادها حين قال بأن «من يحاول تعريف الرومانسية يدخل في مهمة خطرة راح ضحيتها كثيرون»[٣] والحقيقة أني لست معنيا هنا بتمحيص مصطلح الرومانسية،

ولا بالتأريخ لحركتها الشعرية والنقدية، فقد أوفى من كتب فيها، وسنشير إلى بعض هذه الجهود بعد حين، ولكني معني بالرومانسية في صورتها العربية، وفي فن الشعر على نحو خاص.

ومن المتفق عليه بين الدارسين أن ملامح التأثر بالآداب الغربية أخذ يؤتي ثماره منذ وقت مبكر من هذا القرن، وكان التأثر بالاتجاه الرومانسي في تلك الآداب أعمق لما صادفه من عوامل القبول على مستويات مختلفة.. صحيح أن الرومانسية بوصفها مذهبا قد انتهت منذ أمد بعيد في أوربا، ولكن تراثها في الشعر والنقد كان فيما يبدو الأنسب للبيئة العربية في ذلك الوقت، وبخاصة أنها كانت تمثل ثورة على الكلاسيكية، وهذا وحده كان كافيا لجعلها قبلة الثائرين على الاتجاه الشعري العربي السائد حينئذ الذي كان يمثله أحمد شوقي وحافظ ابراهيم وجميل الزهاوي ومعروف الرصافي وغيرهم... وقد أنتجت هذه الثورة إبداعا متميزاً على مستوى الشعر، وإبداعا متميزا كذلك على مستوى النقد...

ولقد خطت أقلام مبدعي المرحلة في الشعر والنقد قيما نقدية أسهمت في تنوير عالم الشعر والشعراء اعتمادا على نظرية التعبير الرومانسية فأبرزوا قيمة العاطفة، وبينوا دور الخيال، واهتموا بالتعامل مع الطبيعة تعاملا مختلفا عما سبق، والتفتوا إلى وحدة القصيدة، ودعوا إلى التجديد في موسيقاها وغير ذلك... هذه القيم النقدية وسواها هي التي أخصبت الحركة الشعرية، وقد تولى غرسها ورعايتها النقاد الشعراء من مدرسة الديوان والمهجر مع التنويه اللازم والخاص بالخطوات الأولى التي مهدت لهذا الاتجاه الشعري والتي جاءت بفضل ما كتبه وأبدعه كل من خليل مطران، وجبران خليل جبران... وقد حظيت هذه الحركة الشعرية النقدية باهتمام النقاد في المراحل اللاحقة، فتصدوا لمنتجها الشعري والنقدي: تأريخا وتأصيلا وتقويما، ولعل أبرز الدراسات في هذا المجال هي تلك التي قام بها محمد مندور في حلقاته عن الشعر المصري بعد شوقي، وما كتبه محمود الربيعي في «نقد الشعر» ونعيم اليافي في «الشعر العربي الحديث» وفي «تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث» ويمنى العيد في «الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانتيكي في لبنان...» وجلال فاروق

الشريف في «الرومانتيكية في الشعر العربي المعاصر في سورية» وهناك دراسات كثيرة حول هذا الاتجاه في شعر كل بلد عربي، أما الدراسات التي تميزت برصدها لهذا الاتجاه في الشعر العربي دون تخصيص فمنها دراستان هما «الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر» لعبدالقادر القط، و «الرومانسية العربية» لمحمد بنيس.

إن قراءة القصيدة الرومانسية تتحدد في إطار النقد المصاحب لها، والنقد اللاحق، ففي مجمل هذه الجهود تتبدى لنا الخصائص التي ألح عليها النقاد، والتي أصبحت سمات مميزة للقصيدة الرومانسية، هذه السمات ليس بالضرورة تواجدها في كل قصيدة رومانسية، ولكن لاتخلو القصيدة في هذا الاتجاه من بعضها، بل إن القصيدة الرومانسية لايمكن أن تحمل طابعها المميز إلا من خلال احتوائها على أهم تلك السمات المميزة...

(٢)

إن ثنائية التقليد والتجديد هي التي أشعلت المعركة النقدية وهي التي كانت.. منطلقا لتحديد أبرز سمات التطور في القصيدة العربية، وذلك من خلال الالحاح على تجاوز الأغراض التقليدية والاتجاه نحو التعبير الصادق عن الذات الشاعرة يقول المازني: «أليس شعر حافظ قاصرا على المدح والرثاء، ونظم منثور الأخبار، وصوغ مقالات الجرائد. وهل خرج حافظ عن الطريق القديم الدارس أو قال غير ما قالت فيه العرب... وهل أدل من ذلك على التقليد ووهن السليقة وقصور الباع؟ وإذا لم يكن التقليد عنوانا على العجز عن الابتكار فأي شئ أدل منه وأبلغ في إظهار العجز والقصور؟ على أنهم يقولون إن التقليد ليس بعيب، ونحن نقول مهما يكن من الأمر فإنه في كل حال دليل على ضعف الخيال، وعدم القدرة على الابتداع، وفقدان الشخصية وفنائها في غيرها..»[٤] والمازني لاينكر فضل القدماء، بل يرى ضرورة الافادة منهم ولكن «مهما يكن فضل القدماء ومزيتهم فليس ثم مساغ للشك في أنك لاتستطيع أن تبلغ مبلغهم عن طريق الحكاية والتقليد، فإن الفقير لايغنى بالاقتراض من الموسرين ولست أقصد إلى نبذ الكتاب والشعراء الأولين جملة وعدم الاحتفال بهم، فإن ذلك

سخف وجهل، ولكني أقول إنه ينبغي أن يدرس المرء في كتاباتهم الأصول الأدبية العامة التي لاينبغي لكاتب أن يحيد عنها أو يغفلها بحال من الاحوال ـ كالصدق والإخلاص في العبارة عن الرأي والإحساس ـ وهذا كفيل بالقضاء على فكرة التقليد»[٥] ويصف العقاد قصيدة شوقي التي مطلعها:

اثــن عـــنــان الــقــلــب واســلــم بــه
مــن ربــرب الــرمــل ومــن ســـــــــربــه

بأنها نكسة أدبرت بقائلها ثمانية قرون، وكان فيها مقلدا للمقلدين في استهلاله وغزله ومعانيه... ويرى أن التقليد يعطل المدارك والحواس[٦].. ويقرن التقليد والاقتباس والسرقة[٧].. وإلى مثل ذلك ذهب ميخائيل نعيمة الذي افتتح غرباله بمقدمة للعقاد يهاجم فيها الشعر التقليدي، ثم أعلن عن موقفه الرافض لهذا الشعر من خلال نقده للدرة الشوقية[٨].. واضح أن جهد هؤلاء النقاد ينصب على ضرورة تجاوز الأغراض التقليدية، وتعددها في القصيدة الواحدة، وضرورة أن يكون الشعر تعبيرا صادقا عن المشاعر، وأن يمنح الشاعر خياله فرصة الابتكار لا على مثال سابق... ولعل هذا الجهد في محصلته كان يوجه ـ بأثر من نظرية التعبير الرومانسية ـ الشعراء إلى مزيد من العناية بعواطفهم الذاتية ويدفعهم عن أبواب شعر المناسبات، وهو توجيه ودفع جعلا الحديث عن العاطفة في الشعر من الأحاديث المألوفة في هذه المرحلة، بل إن كتاب المازني «الشعر غاياته ووسائطه» خصص مكانا للحديث عنها، لبيان أن الشعر مجاله العواطف لا العقل، والاحساس لا الفكر، وانما يعنى بالفكر على قدر ارتباطه بالإحساس، ولا غنى للشعر عن الفكر[٩].. ولكن هل يمكن أن يخلو شعر من عاطفة ما؟ ربما يكون هذا التساؤل قد ورد على أذهان هؤلاء النقاد، ولهذا تجدهم يلحون على الصدق في هذه العاطفة، مما يعني أن الشعراء التقليديين لا يعيرون الصدق اهتمامهم. يقول العقاد: «الشعر تعبير، والشاعر الذي لايعبر عن نفسه صانع، وليس بذي سليقة إنسانية...» ويرى أن الشاعر مطالب بالتعبير الجميل عن الشعور الصادق[١٠] إن تأثير مثل هذه الأفكار النقدية على مجمل الحركة الشعرية كان قويا، زاد من قوته اتصال بعض الشعراء بالاتجاه الرومانسي الغربي، وإذا كان بعض التقليديين قد استجاب لمثل

هذه الأفكار فهي استجابة محدودة سطحية، أما من نحسبهم ضمن الاتجاه الرومانسي فقد كانت استجابتهم واسعة عميقة، لقد وعوا جوهر المفارقة بين الشعر التقليدي الذي يقوم على المحاكاة وبين الشعر الجديد - الرومانسي - الذي يقوم على التعبير[11]، ذلك التعبير عن الذات الشاعرة الذي غير صوت القصيدة العربية فنقلها من الصخب إلى الهمس كما عبر محمد مندور، والهمس عنده ابتعاد الشعر عن الخطابة والارتجال، وألا يقتصر الشاعر على التعبير عن مشاعره الشخصية، فهو يهمس بأي شيء فيثير المتلقي ولو كان موضوع قصيدته ملابسات لاتمت إلى المتلقي بسبب[12] وفي ضوء حديث مندور عن الهمس يتحدد المقصود من التعبير عن الذات فهو لايعني «أن يقتصر الشاعر على التعبير عن ذاته وعواطفه وتجاربه الخاصة وحدها - وإن كان ذلك من أهم مظاهر الذاتية - بل أن يكون للشاعر كيان مستقل ونظرة متميزة للحياة والناس ووجدان يقظ يرصد المجتمع والطبيعة والنفس والإنسانية»[13] وهذا الحديث عن الذاتية لايعنى بحال أن التقليديين كانوا بعيدين عنها، بل إنهم مهدوا لها على نحو مابين عبدالقادر القط في دراسته القيمة، ومن ثم فإن محمد فتوح عبر عن هذا التحول من الذات التقليدية إلى الذات الرومانسية تعبيرا صائبا حين رأى أن الأمر تدرج من مرحلة «الوعي بالذات» في قالبها الإحيائي: إلى مرحلة «توكيد الذات» في إطارها الرومانسي[14].

على أننا يجب أن نشير إلى أن هذا التحول إلى التعبير عن الذات على الرغم من تأثيره القوي في تشكيل القصيدة الرومانسية إلا أنه لم يحسم الأمر مع الشعر التقليدي الذي ظلت بعض آثاره باقية في جسد القصيدة الرومانسية، ولعل هذا الاختلاف عن الشعر القديم أو التقليدي، وذلك التشابه معه يعطيان الرومانسية العربية خصوصيتها، ذلك أن الملحوظ في الشعر الرومانسي العربي هو علاقته الوثيقة بالموروث على الرغم من تأثره العميق بالتراث الرومانسي الغربي. ونضيف إلى الاشارة السابقة أن الشعراء العرب الذين يمكن إدراجهم تحت هذا الاتجاه مختلفون من حيث درجة الاستجابة لطبيعة التجربة الرومانسية، ومن حيث الفعل الابداعي. ويكاد النقاد يجمعون على أن شعر الديوان أقل توفيقا من شعر المهجر وأبولو، كما أن كل شاعر

من هؤلاء له تجربته المختلفة، وطريقته الابداعية المتميزة، ومن ثم ليس غريبا أن نردد مقولة أن هناك أنواعا من الرومانسية بعدد الرومانسيين[١٥].. يضاف إلى ذلك أن الشاعر من هؤلاء لاتستقيم قصائده في اتجاه واحد من حيث خصوبة الرؤية ومستوى المعالجة الفنية، إذ تتباين التجربة لديه ما بين قصيدة وأخرى، ولكن النتاج في مجمله يمثل لبنة تساند اللبنات الأخرى في بناء شعري مختلف عما سبق...

وفي سبيل قراءة تحدد أهم سمات القصيدة في هذا الاتجاه الشعري رأيت الاتكاء على نص من نصوص أحد شعرائه، حتى يكون النص الشعري شاهدا على ما أثاره النص النقدي. وقد وقع اختياري على قصيدة الشاعر المهجري إيليا أبي ماضي (١٨٨٩ - ١٩٥٧) وهي بعنوان «الفراشة المحتضرة» المنشورة في ديوانه «الخمائل»[١٦] حيث أبدت القصيدة من خلال قراءتنا الأولية استعدادها للكشف عن كثير من سمات هذا الاتجاه الشعري، مع الوقوف المناسب عند السمات التي غابت عنها، ومن ثم ستكون القراءة رصدا لتلك السمات على مستوى الحضور، وعلى مستوى الغياب أيضا.

(٢)

أول شيء نصادفه فنقرؤه في هذه القصيدة هو عنوانها، والعنوان في الشعر لم يول أهمية إلا في العصر الحديث، حيث إن القصيدة في أوربا لم تنزع نحو العنوان بصفة جذرية إلا مع الرومانسية، وهكذا الشأن في الشعر العربي، فمع الاتجاه الرومانسي بدأ العنوان في القصيدة يتخذ منحى جديدا[١٧]. إن قراءة سريعة في عناوين قصائد شوقي أو حافظ مثلا، تكشف عن هذه المفارقة بينها وبين عناوين القصائد في الشعر الرومانسي، فقد صنفت قصائد الشعر التقليدي حسب موضوعاتها المرتبطة بالمناسبات التي قيلت فيها، فهناك - وفق ديوان حافظ - المدائح والتهاني، والأهاجي، والإخوانيات، والوصف، والخمريات، والغزل، والاجتماعيات، والسياسيات، والشكوى والمراثي... وتحت هذا التصنيف تأتي القصائد معنونة على نحو تقريري ومباشر. ومثل هذا التغير لم يقف عند حدود عناوين القصائد في المرحلة الرومانسية، وإنما تجاوزه إلى عناوين الدواوين أيضا وعلى نحو لافت وغير مسبوق.

فعلى حين نقرأ في المرحلة السابقة: ديوان البارودي، الشوقيات أو ديوان شوقي، ديوان الزهاوي، ديوان الرصافي إلى غير ذلك، نجد في المرحلة الرومانسية: أنداء الفجر، عابر سبيل، المواكب، همس الجفون، الجداول، الخمائل، وراء الغمام، الطائر الجريح، الينبوع، الملامح التائه، أغاني الكوخ... الألحان الضائعة، أزهار الذكرى، الزورق الحالم، أحلام النخيل، الشاطئ المجهول، أنفاس محترقة..

إن التغيير الذي طرأ على العنوان، وعلى هذا النحو الملحوظ يعطي الاتجاه الرومانسي خصوصيته، وسمة من سماته المميزة. وهذه الخصوصية تأتي تتويجا لأمرين فيما أرى: أولا، إن العنوان أصبح هاجسا يشغل الشاعر من حيث ارتباطه ببنية القصيدة، ومن حيث ضرورة العناية بصياغته صياغة تدخل في حسابها عنصر الجذب للمتلقي منذ اللحظة الأولى التي تقع عينه فيها على القصيدة. ثانيا، ان العنوان أصبح يدل دلالة واضحة على وحدة القصيدة على خلاف التقليديين الذين كانوا في كثير من الأحيان يعددون الأغراض، فلا تكون العلاقة بين العنوان وموضوع القصيدة علاقة شاملة. إن عنوان قصيدة أبي ماضي «الفراشة المحتضرة» يتألف من كلمتين، والجديد فيه ليس ذكر الفراشة، لأن شوقي سبق إلى ذكرها في قصص الحيوان وفق طريقته المعهودة وذلك في قصيدته التي عنوانها «الخفاش وملكية الفراش» المصحوب بعنوان تفسيري هو «الصديق الحامي والصديق المهلك» والذي كشف مايرمي إليه الشاعر في هذه القصة... وليس الجديد أيضا في الوصف «المحتضرة» لأن مثل هذا التركيب، على ندرته، ورد لدى شوقي في مثل «النملة الزاهدة» وإنما الجديد هو شيوع مثل هذا التركيب في المرحلة الرومانسية من جانب، ثم ارتباط العنوان بروح القصيدة من حيث تعبيرها عن أحاسيس معينة لدى الشاعر من جانب آخر، على حين لم تزد عند شوقي على أنها شخصية يدور على لسانها حوار بغية التوصل في الختام إلى حكمة معينة، هذا مع تنويهنا بجهود شوقي الرائعة في هذا المجال...

وحين ننظر إلى المرحلة الرومانسية لنستجلي ماجرى لمثل هذا العنوان فيها، نجد أن الأمر أصبح يشكل ملمحا بارزا من ملامحها، فالفراشة حاضرة في عناوين كثير من القصائد، نجدها لدى ابراهيم ناجي، ومحمود حسن اسماعيل، والهمشري

وأحمد زكي أبي شادي، ومحمود الخفيف[١٨].. ولكن هذا الحضور لايعني أن المعالجة واحدة لدى هؤلاء الشعراء، ذلك أن التجربة الشعرية حيال الفراشة متنوعة مابين شاعر وآخر... ولعل وصف «المحتضرة» في هذا العنوان يجعل فراشة أبي ماضي مختلفة ابتداء عن الفراشات الأخرى التي وصفت أو تركت دون وصف.. ويمكن القول هنا إن الوصف في العنوان يعلن عن اتجاه شاع في كتابة العناوين لدى الشعراء الرومانسيين سواء أكان الوصف لكائن من كائنات الطبيعة أم لمظهر من مظاهرها وسواء أكان الوصف مباشرا أم غير مباشر. ولذا نجد مثلا مثل هذه العناوين: النهر المتجمد، الغدير الطموح، البلبل السجين، الطائر الجريح، الكنار الصامت، مصرع القمر، القمر العاشق، الناي المحترق، الناي الأخضر، الفردوس الضائع، الغابة المفقودة، تصوف الطبيعة، الصنوبر الكاذب، حديث المقبرة... وكثر هذا الوصف أيضا في عناوين الدواوين وقد سبق أن ذكرنا بعضا منها..

إن مثل هذا الوصف في العنوان يضفى عليه - دون ريب - درجة من الشعرية تفتقدها قصائد التقليديين، ولكن الدرجة تعلو أو تسفل حسب ارتباطها بالبناء العام للقصيدة.

نعود الى عنوان القصيدة «الفراشة الحتضرة» ونذكر قول عبدالقادر القط عن استخدام الشعراء لمثل هذه الكائنات، فهو يرى أن الفراشة والزنبقة والبلبل وغيرها تمثل لديهم الانطلاق في رحاب الجمال بهدي من الفطرة ووحي من السماء[١٩].. ونقول تفصيلا لهذا ، المأثور عن الفراشة عشقها للنور، وهو عشق يدفعها للموت من أجله، والشعراء الرومانسيون يحاولون الوصول إلى مثل هذا العشق، ولذا تشيع في أشعارهم مفردات النور وصوره. كما أن الفراشة - وهي جميلة - تمثل عشقا فطريا للجمال، بل إنها لاتستطيع العيش خارج الحقول المزهرة، وهي محلقة، تطير بجناحيها الجميلين في سماء الحرية فوق ربوع الجمال، ولكنها مع كل ذلك تحمل مأساتها وهي أنها كائن ضعيف ولايقوى على العيش خارج وطنه الجميل... هذه الدلالات في لفظ الفراشة يجعلها هدفا رمزيا جميلا ذا دلالات متعددة وهو هدف سعى له الشعراء في

هذه المرحلة ومنهم أبوماضي الذي كانت فراشته في لحظات المأساة، ولذا جاء وصف «المحتضرة» تعبيرا عن هذه اللحظات وتجسيدا للموقف الشعوري، ومشيرا إلى الأفق الذي ستتحرك فيه القصيدة...

(٤)

إذا كان التحول نحو الذات الشاعرة سمة من سمات الرومانسية فأين نجد هذه الذاتية في «الفراشة المحتضرة»؟ إذ العنوان لايعدو أن يكون ذا دلالة على مأساة هذا الكائن الضعيف.. إن النظر في القصيدة من هذا المنطلق، ومن الفهم الجوهري لمعنى الذاتية على نحو ما أسلفنا، يكشف أن تجربة الشاعر تجربة تنبع من الذات، وإن اتخذت هذه الصورة الفنية في التشكيل اللغوي.. صحيح أن الشاعر يدير قصيدته على فراشة مشرفة على الموت، ولكنه ينظر من خلالها إلى مصيره أيضا. إن تعبيره منذ البداية يدل على تميز ذاته عن ذوات الآخرين لأنه يشعر بعذاب هذه الفراشة، وبمأساتها القريبة، فقلبه غير القلوب، إنه قلب يؤرقه مصير الإنسان، ومصير الكائنات أيضا، فهذه الفراشة تضيف لبلواه بلوى أخرى:

لو كان لي غير قلبي عند مرآك
لما أضاف إلى بلواه بلواك

إن فكرة الموت ذاتية إنسانية، وطالما ترددت في قصائد الشعراء الرومانسيين وبخاصة عبدالرحمن شكري والمازني وفوزي المعلوف والشابي وعلى محمود طه، والتيجاني يوسف بشير والهمشري والشرنوبي وعبدالباسط الصوفي وغيرهم[٢٠]. على أن هؤلاء الشعراء اختلفوا فيما بينهم حول هذه الفكرة، فمنهم من رأى فيها خلاصا من هموم الحياة وأحزانها، ومنهم من أحس بالقلق الوجودي إزاءها لارتباطها لديهم بالفناء والعدم، ومنهم من غلبه الحزن تجاهها، ولكنه ظل متفائلا لإيمانه بوحدة الوجود، هذا الإيمان ألح عليه عدد من الرومانسيين الأوربيين وتأثر بهم شعراء المرحلة مثل جبران خليل جبران وميخائيل نعيمه وأحمد زكي أبي شادي وشاعرنا إيليا أبي ماضي[٢١]. إن أبا ماضي يعبر في هذه القصيدة عن إحساسه حيال فكرة الموت، ولكي

يعمق الشعور بهذه الفكرة ويبرزها في النص استخدم التضاد في المشاهد النصية، ومن الملاحظ أن النص ينقسم إلى ستة مقاطع أو مشاهد، حاصرت فيها مشاهد الموت في الطبيعة مشهدين من مشاهد الحياة فيها، وهما مشهدان غير خالصين لها لأنهما ختما بالنزع والحشرجة، فالفراشة كانت تنعم بمظاهر الحياة الجميلة التي أخذت في الاستحالة، لأن الموت راح يعصف بها، وينزل بها الدمار، ويمكن القول إن فكرة الموت تطغى على القصيدة برمتها لولا ختامها، ذلك أن المشهدين اللذين ضمنهما الشاعر صور الطبيعة الجميلة ليسا أكثر من ذكريات تلك الفراشة، وهذا يعني أن الواقع مرتبط بالموت، لأن الذكريات لن تغير من هذا الواقع شيئا وهذا مايؤكده المقطع أو المشهد الأخير وبخاصة في جزئه الأول.. هذا الإحساس القوي بفكرة الموت، وما ارتبط به من كآبة واضطراب وخوف دفع الشاعر إلى الاعلان عن مشاعره تجاه الفراشة، رابطا بين مأساتها ومأساته المنتظرة وهو إعلان لم يستطع الشاعر الصبر على كتمانه:

فراشة الحقل... في روحي كآبته
مما عراه، ومما قد تولاكِ
أحببته وهو دار تلعبين بها
وسوف تهواه نفسي وهو مثواك
قد بات قلبيَ في دنيا مشوشة
منذ التفتّ إلى آثار دنياك
لايستقر بها إلا على وجلٍ
كالطير بين أحابيل وأشراك

هذا الشعور إزاء احتضار الفراشة خاصة، والموت عامة، ليس نهاية المطاف لأن الشاعر من الذين عرفوا بتفاؤلهم في كثير من نصوصه، وهو هنا يختم القصيدة برؤية تحمل عودة الفراشة للحياة اعتمادا على أن الحقل يتجدد بعد ذبوله وموته، وعودة الفراشة تعني عودة الشاعر.. إن فكرة الموت التي باتت تؤرق الذات الشاعرة في المرحلة الرومانسية، وعلى نحو ماتشكلت في القصيدة، لم يقف عندها التقليديون هذه الوقفة، فقصارى حديثهم عنها هو ما انطوت عليه قصائد الرثاء التي كانت ضربا من المديح، والتي كانت تطعم ببعض الحكم المستقاة في غالبها من الموروث...

ويبقى هنا سؤال، هل الالتفات إلى مثل هذه القضايا الذاتية ذات الطابع الانساني حاصر الفعل الابداعي الرومانسي في دائرتها، فلم يخرج إلى الأمور الحياتية العادية، والقضايا الاجتماعية والسياسية التي كانت تشتعل بها الساحة في ذلك الوقت؟

يقول نعيم اليافي: «في الواقع إن الشعراء الرومانسيين تخلوا أو تخلى معظمهم عن القول بأن الشعر مرآة للمجتمع، وذهبوا إلى أنه مرآة لنفس صاحبه وصورة لمشاعره وعواطفه، أو نقول إذا كان الشاعر القديم يعبر عن الجماعة قبل أن يعبر عن نفسه الفردة، ويصل إلى الخاص من خلال العام فإن الشاعر الرومانسي يعبر عن نفسه ولنفسه أولا. ويصل إلى العام من خلال الخاص ثانيا، بيد أن هذه قضية غير متفق عليها عند الرومانسيين كلهم، فبعضهم أعلى من شعر الفردية حين انطوى على ذاته وتوجه إلى نفسه، وبعضهم ربط بين الفرد والمجتمع وتوجه إلى عصره من خلال نفسه»..[٢٢].

إذن فالنموذجان موجودان، وهما في الغالب نموذجان شعريان لانموذجان من الشعراء، لأن الشاعر الرومانسي قد ينطوي على ذاته أحيانا، ولكنه يخرج من هذه الدائرة بين حين وآخر ليشارك في قضايا مجتمعه ووطنه وقومه، على أن الشاعر حين انطوى على ذاته ليعبر عن أحلامه في الحرية وفي مجتمع مثالي يخلو من الشرور والأحزان فإنه بذلك مثل ثورة ضد كل من حرمه هذه الأحلام، وهذا النمط من الرؤية هو الذي يسر تكوين التشكيل الشعري الرومانسي، وأبعده عن المعالجة التقليدية، أما حين خرج الشاعر من هذه الدائرة للمشاركة في القضايا الوطنية والقومية فإن التشكيل الشعري راح يبتعد في كثير من الأحيان عن أسلوب التناول الرومانسي حيث نبرة الخطاب تعلو في مثل هذه التجارب على رغم انطلاقها من الذات. ولذا يرى عبدالقادر القط أنه «كلما اقترب الموضوع القومي من وجدان الشاعر زادت صورته الوجدانية وضوحا فيما يستخدم الشاعر من معجم عاطفي وصور خيالية وتركيب جديد للعبارة على حين تقف وسطا بين «الكلاسيكية الجديدة» والوجدانية إذا لم تتحول عند الشاعر إلى معاناة شخصية قريبة من معاناته في التجربة العاطفية «ويرى كذلك أن الشعراء

في هذا الاتجاه يختلفون» في أسلوب تعبيرهم عن الموضوع القومي حسب نزعتهم الفنية ومدى ارتباطهم بالتراث أو جنوحهم إلى الجديد، وإن كانوا جميعا يختلفون عن شعر حركة الاحياء وامتدادها»[٢٣].

(٥)

يقول سيرموريس بورا «ففي الطبيعة وجد الشعراء الرومانسيون جميعا إلهامهم الرئيسي ولم يكن ذلك كل شيء لديهم، ولكنهم بدونه لم يكونوا شيئا، لأنهم وجدوا من خلاله تلك اللحظات المجيدة عندما عبروا المنظور إلى الرؤيا ونفذوا، كما اعتقدوا إلى أسرار الكون»[٢٤].

لقد أصبح من المعلوم أن التعامل مع الطبيعة شعريا قد تغير تغيرا جذريا مع مجيء الحركة الرومانسية. وإذا كان بعض الشعراء التقليديين قد تأثروا نسبيا بشعر الرومانسيين في هذا المجال كالذي يذكره بعض النقاد عن شوقي[٢٥]. فإن شعر شوقي ظل شعر وصف لاشعر طبيعة، في حين يعتمد شعر الوصف على دقة الشاعر في تحديد الصفات الظاهرية لهذه المظاهر[٢٦]. ويمكن القول إن الشعراء في الاتجاه الرومانسي قد تجاوزوا الرؤية التقليدية للطبيعة، كما تجاوزوا طريقة التعبير عنها، وصار حضور الطبيعة في شعرهم حضورا لافتا ومتميزا، شارك في تميزه ووصوله إلى ما وصل إليه اهتمام النقاد بالحديث عن الطبيعة، كما تجاوزوا طريقة التعبير عنها، وصار حضور الطبيعة في شعرهم حضورا لافتا ومتميزا، شارك في تميزه ووصوله إلى ماوصل إليه اهتمام النقاد بالحديث عن الطبيعة. فالمازني يكتب عن «الطبيعة عند القدماء والمحدثين»[٢٧] ويرى أن الإنسان المعاصر أسمى من الأقدمين مدارك، وأوسع آفاقا وأعمق إجلالا للطبيعة، وأدق نظرا إليها، وأشد تعلقا بها، وأقدر علي إحساسها، والتفطن إليها، وإدراك حقيقتها، والتأثر بظواهرها... والإحساس لديه لا الفكر هو الطريق للتعامل مع الطبيعة سعيا للهروب من ضيق الحياة.. ويورد في ذلك نصا (لمي زيادة) معبرا غاية التعبير عن الطريقة الرومانسية في التفاعل مع مظاهر الطبيعة المختلفة... ولايختلف العقاد عن هذا المنحى، ففي تعليقه على أبيات شوقي في وصف

الربيع يكشف عن رأيه في مثل هذه المعالجة التي تتجاهل الربيع الذي هو ثورة الحياة الخفية، وبعثة في سرائر الخلق، وقبس ينير من الباطن، وسحر يفيض من النفس وراء هذه الأصباغ والأصداء. ويتساءل عن ربيع شوقي ويجيب: « هل فيه ربيع الوجدان إلى جانب ربيع النبات وربيع الأجواء؟

كلا. ليس فيه من ذلك الربيع أثر، وليس في ربيعيات شوقي كلها مايعدو هذه الأوصاف التي تقف عند هوامش الحياة، ولا تبلغ منها إلى غاية أقصى من المتعة الحسية، وشعور الراحة الجسدية»[٢٨].

ويعد أبوشادي نفسه من أبناء الطبيعة، ومن دافع البنوة سعى للتخاطب معها، والترجمة لبعض حديثها[٢٩].. بل إنه حين أراد تعريف الشعر رأى أنه تعبير الحنان بين الحواس والطبيعة، لأن مبعثه التفاعل بين الحواس ومؤثرات الطبيعة [٣٠]. ويمكن أن نلخص موقف هؤلاء الشعراء من الطبيعة فنقول إنهم «في تطلعهم إلى الحرية يفرون من أنفسهم ومجتمعهم إلى الطبيعة، ويجدون في صفائها وجمالها ورحابتها مايفقدونه في حياتهم الباطنية الحافلة بالصراع، وفي حياتهم الاجتماعية المليئة بالتناقض، ويتخذون من بعض مشاهدها وأحيائها رموزا لمعاني الحرية الشاعرية والانطلاق البريء... على أن إقبال هؤلاء الشعراء على الطبيعة – وإن بدا في أغلبه تطلعا إلى الحرية الذاتية واحتجاجا على المجتمع والحياة – يعود في جانب منه إلى ماعرف به هؤلاء الشعراء من عشق للجمال في جميع مظاهره. ويتلون جمال الطبيعة عندهم حسب مزاج الشاعر وأحواله النفسية حتى توشك عناصر الطبيعة أن تفقد لديهم وجودها الواقعي، فيصبح المشهد الواحد في قصيدة غيره في قصيدة أخرى، سواء في مظهره الخارجي أو دلالته العاطفية، بل قد يتغير هذا المشهد في القصيدة الواحدة من مقطوعة إلى أخرى، وقل أن نجد لديهم تصويرا لجمال الطبيعة خالصا لذلك الجمال وحده...»[٣١].

حديث الطبيعة إذن حديث جديد في شعر هذه المرحلة. واستنادا الى المقولات النقدية، واعتمادا على الابداعات الشعرية يمكن القول إن علاقة الانسان ـ الشاعر بالطبيعة علاقة تتسم بالشمولية على نحو ما أكدته نظرية المعرفة الرومانسية[٣٢] ذلك أن

العلاقة بين الذات والموضوع علاقة فاعلة ومنفعلة، لأن الشاعر يسلط عاطفته أو شعوره على الأشياء فتبدو أمامه ملتحمة أو تبدو جزءا منه، وعلى هذا الأساس العريض تشكل الموقف الرومانسي في مجمله(٣٣).

ومن منطلق هذه النظرة الشمولية أو العلاقة الجديدة بين الذات والموضوع نستطيع قراءة تجليات الطبيعة في قصيدة «الفراشة المحتضرة» فالشاعر يبدو حزينا منذ اللحظة التي رأى فيها الفراشة مشرفة على الموت، لأن الموت قد عصف بوطنها الطبيعة، ولما كانت الفراشة في الصيف سعيدة بدت الطبيعة في كامل زينتها وجمالها... والشاعر يخاطب الفراشة خطاب الانسان، بل يفضلها على بني جنسه:

قالوا فراشة حقل لاغناء بها
ما أفقر الناس في عيني وأغناك

وهو يفهم شكواها، ويفهم لغة الفجر، وشاهد على مافعله النهار والليل بالأزهار من تقتيل بعد موت الصيف وولادة الخريف... ولانريد أن نمضي أكثر من ذلك في سرد هذا التفاعل الواضح بين الذات الشاعرة والطبيعة، فالموت، وهو الفكرة التي تنضح في كل مشاهد القصيدة، لايفرق بينهما، يعصف بالطبيعة ليشير إلى عصفه القريب بالفراشة، والفراشة في حالة احتضارها تنبه الشاعر بمأساته القادمة... ولعل قراءة القصيدة في مستوى يجعل الفراشة هي الشاعر يزيد من هذا الطابع الشمولي بين الذات والموضوع أو بين الشاعر والطبيعة. هذا الطابع هو الذي دفع أباماضي وآخرين إلى الايمان بوحدة الوجود، وهو مانلمس الإشارة إليه في نهاية هذه القصيدة. وإذا كان الشاعر هنا لم يصرح بلجوئه إلى الطبيعة هربا من ضيق الحياة وأحزانها، فإن القصيدة ذات دلالة على هذا الملمح حين نقرأ البيت الذي أوردناه قبل سطور، فهو يعلن ضيقه ببني الإنسان في مقابل اهتمامه العاطفي الكبير بالفراشة...

وغني عن البيان أن لجوء الشعراء إلى الطبيعة من الأمور الجلية لدى من يقرأ شعر أبي ماضي خصوصا، وشعر المرحلة عموما(٣٤). ولعل من السمات التي تميز شعر الطبيعة في هذه الفترة تكرار لفظ الغاب فيه، وتعدد صوره لدى الشعراء حسب مواقفهم النفسية

والفكرية، ونذكر هنا قصيدة جبران «المواكب»[٣٥] فهي رائدة في هذا المجال ومعبرة عن فلسفته تجاه الحياة المدنية ولجوئه للطبيعة، وهي طويلة نختار منها هذه الأبيات:

هل تخذت الغاب مثلي
منزلا دون القصورْ
فتتبعت السواقي
وتسلقت الصخور
هل تحممت بعطر
تنشفت بنور
وشربت الفجر خمرا
في كؤوس من أثير؟
هلْ جلست العصر مثلي
بين جفنات العنب
والعناقيد تدلت
كثريات الذهب

كما نذكر ايضا قصيدة للشابي يتغنى فيها بالغاب، ويجد في أحضانه الراحة والسلوان والجمال والسلام وأشياء كثيرة لايجدها الشاعر في دنيا الناس، والقصيدة بعنوان «الغاب»[٣٦] وهي طويلة أيضا نورد هذه الأبيات منها:

بيت، بنته لي الحياة من الشذى
والظل، والأضواء، والأنغامِ
بيت من السحر الجميل، مشيد
للحب، والأحلام، والإلهام
في الغاب سحر، رائع متجدد
باق على الأيام والأعوام
كم من مشاعر، حلوة، مجهولة
سكرى، ومن فكر، ومن، أوهام

غنت، كــــاســـراب الطيـــور، ورفـــرفت

حـــولي، وذابت كــــالدخــــان، أمـــامي

في الغـــاب، في الغـــاب الحـــبـــيب، وإنه

حـــرم الطبـــيـــعـــة والجـــمـــال الســـامي

طرحت في نـار الجـــمـــال مـــشـــاعـــري

ولقـــيت في دنيـــا الخـــيـــال ســـلامي

ونســـيت دنيـــا النـاس، فـــهْي ســـخـــافـــة

ســـكـــرى مـــن الأوهـــام والآثـــام

فالغاب الذي يتغنى به الشابي، والذي تغنى به جبران من قبله، وتغنى به شعراء آخرون في هذه المرحلة، يمثل الطبيعة البسيطة الصادقة الخيرة والطاهرة والعادلة والبرية الأولى التي وجد فيها الرومانسيون مثلهم الأعلى(٣٧).

وإذ كان الغاب ملجأ للروح الرومانسية، فإن بعض الشعراء كان يلجأ إلى طبيعة مختلفة، لأنه كما يرى في الطبيعة الحية نذير الموت، وهذا ما نلمسه في خطاب محمود حسن اسماعيل لفراشته:

تعـــالَي نطِرْ في ســـمـــاء الخـــيـــال

ونـهـفُ بـجـنـتـــه الـنـائـيـــه

بعـــيـــدا عن الكون، حـــيث المنى

تـرف بـأظـلالـه هـانـيـــه

وحـــيث الشـــذى من أزاهـيـــره

أفـــاويح من حلم طافـــيـــه

ونبـــر الصـــدى من مطاريبـــه

طيـــوف على أيكة شـــاديه

إذ ظمـــئت روحنا نرتوي

بخـــمـــر لآلامنا آســـيـــه

مــــرقـــــة الـكـأس مـن هـالـة
من النور طفـــاحــة طامــيــه

تـروّح عنـا شـــجـــون الحـــيـــاة
وتُطفي لظى الكبـــد الـواريـه

هــنــالـــك لا أدمـــع ثـــرة
تهــاوى، ولامــهـجـة شـاكـيـه

ولا عـــالـم بـالأذى صـــاخـب
ودنيــا باشــبـــاحـهــا زاريه

ولا زهرة تنتـــشي في الـصـبـــاح
بكأس الندى الحلوة الصـــافـيـه

ويـاتـي المـســـاء بـأنـوائـه
فـتـسـقي أعـاصـيـره السـافـيـه

فالشاعر يلجأ هنا لطبيعة لا وجود لها في عالم الواقع، إنه يسعى لعالم مثالي بعيد عن الحزن والأذى والموت، إنه عالم الخيال... ونود أن نستطرد هنا قليلاً فنقول إن الشاعر الرومانسي لا تهدأ نفسه على حال، فهي نفس تتلاطم بالتناقض كما يقول النقاد إلا أننا لاينبغي أن نعمم هذا الأمر فنحكم بالتناقض على الشاعر إلا حين يكون مثل هذا التناقض في قصيدة واحدة، إذ من الطبيعة أن يختلف موقف الشاعر الفكري والنفسي بمرور الزمن، ونسوق هنا مثالا دفعنا إليه موقف محمود حسن اسماعيل السابق من الخيال، فهو بعد أكثر من عشر سنين عد الخيال سيدا لا يمنحه الحرية:

رمـــانـي الـرق بـدنـيـــا زوال
مـــغـلـولـة الجـنـب

وقـال: حـــوّم في ســفـوح الجـبـال
واهـبـط عـلـى الـعـــشـب

واضــرب جناحـيك بافق المحـال
واســال عـن الـغـــيـب

وهـا أنـا... لاشـيء إلا ضـــــــــلال

ســـــــــــار مـــع الـــركـــب

أواه ياربي!

لو لم اكن عـــبــدأ لـهــذا الخـــيــال![٣٨]

وبعد هذا الاستطراد نعود الى موضوع الطبيعة في شعر هؤلاء الشعراء لنذكر أن الأثر الرومانسي الأوربي واضح في عناوين القصائد وفي موضوعاتها على نحو لايحتاج لشاهد أو مثال..[٣٩] على أننا يجب أن نذكر أيضا أن الموقف من الطبيعة مختلف لدى شعراء هذا الاتجاه وذلك حسب طبيعة التجربة لدى كل شاعر ونزعته الفنية، وموقفه من الحياة، وهو اختلاف يتوافق مع التنوع في الذوات الرومانسية، ولكنه التنوع الذي يشكل وحدة في مقابل الشعر التقليدي، إن موازنة سريعة بين ما أوردناه من نصوص وبين الشعر الذي قاله التقليديون في الطبيعة تعلن عن تغير واضح في الموقف من الطبيعة وفي رسائل التعبير عن هذا الموقف. وهما أمران يشكلان أحد الملامح الرئيسية في القصيدة الرومانسية...

وإذا كان موضوع الطبيعة قد شغل الرومانسيين إلى هذا الحدّ، وبدت آثار هذا الانشغال في «الفراشة المحتضرة» فإن موضوع الحب الذي جاءت إشارة الشاعر إليه سريعة في «سيماء غاوية» و «رأيت أحلام أهل الحب...» لم يكن له حضور رئيس في هذه التجربة. والواضح من نتاج هؤلاء الشعراء في تجربة الحب وارتباطها بالمرأة ذلك التنوع الذي عرف به الرومانسيون في شتى تجاربهم، فمنهم من ربط الحب بالموت أو الجنون أو بهما معا، ومنهم من ربط بين الحب وتقديس اللذة والشهوة، ومنهم من مال إلى النظرة التقديسية الصوفية، كما عبر بعضهم عن الحب الممزوج باليأس ومزج بعضهم الحب بالطبيعة والكون...

ويمكن حصر هذه التجارب في نوعين: تجارب روحية، وتجارب حسية، فعاطفة الحب ترتبط في جانب منها بمعاني الطهارة والصمود أمام الشهوات، ويسمو الشاعر بخياله إلى عالم نوراني من الأحلام والأوهام متخذا من حبه مجرد إلهام لموهبته، وتبدو المرأة هنا مثالا ساميا لايرتبط باسم أو زمان أو مكان، وهو في سعيه لهذا المثال يأمل

الخلاص من أدران الحياة، ولكن تناقضه بين الرغبة والطهارة يجعل نشدان المثال مستمرا، ممتزجا بالألم، وهو ألم يستعذبه الرومانسي، ولذلك يلح على صنعه ليظل غذاء لوجدانه وموهبته.. أما الجانب الآخر فيصور المرأة مخلوقا طائشا نزقا، قليلة الوفاء، كثيرة التقلب والخيانة وكأنها بذلك معادل للحياة عند الشاعر فيما تمنحه من لحظات الصفاء والإقبال، وفيما تبديه من كدر وإدبار وتحول مفاجئ في المصير [٤٠].....

والشواهد على هذين الجانبين يمكن الرجوع إليها بيسر وسهولة [٤١]...

(٦)

يرى شيلي أن الشعر هو التعبير عن الخيال، ويرى كذلك أن الخيال أسمى ملكات الإنسان وأن الانسان يستطيع عن طريقه أن يحقق أنبل طاقاته [٤٢]

لقد احتفى الرومانسيون بالخيال في العصر الحديث أيما احتفاء، وتأثر بهم في ذلك النقاد العرب، فالمازني يصف حافظ بأنه ضعيف الخيال كما مر بنا، وقد بين رأيه في الخيال من خلال مقالة بعنوان «كلمة في الخيال» [٤٣] أما العقاد فقد تحدث كثيرا عن الخيال وبين أهميته، وعلاقته بالصور[٤٤]، وفرق بين الخيال العام والخيال الشعري[٤٥]، وهاجم التقليديين الذين لايمنحون الخيال الدور الذي يستحق[٤٦].. وأبرز وظيفة التشبيه في نقده الشهير لشوقي، وقدم أبوالقاسم الشابي مؤلفا قيما في هذه المرحلة هو «الخيال الشعري عند العرب» الذي كان في الأصل محاضرة ألقاها سنة ١٩٢٩ ردا على كتاب محمد الخضر حسين «الخيال في الشعر العربي» الصادر عام ١٩٢٢ . وقد فرق الشابي بين نوعين من الخيال، الأول: الخيال الفني وهو الخيال الشعري الذي يتفهم الانسان من ورائه سرائر النفس وخفايا الوجود. الثاني: الخيال الصناعي، وهو الخيال المجازي الذي يعتمد الممارسة اللغوية المجازية قديما وحديثا[٤٧]... ولعل اهتمام الرومانسيين بالنوع الأول هو الذي دفعهم إلى تشبيه الشاعر بالنبي أو الرسول، هذا مانقرؤه بوضوح لدى جبران والشابي ولايختلف عنهما أحمد زكي أبوشادي الذي لم يستكثر عد كل شاعر رسولا في قومه[٤٨]... ويقول علي محمود طه في مطلع قصيدته «ميلاد شاعر»:

هبط الأرض كالشعاع السني
بعصا ساحر وقلب نبي

وإذا كان التقليديون: البارودي وشوقي وحافظ (أو المويلحي) والرصافي،[٤٩] قد ذكروا الخيال أيضا، فما الجديد لدى الرومانسيين؟.

يرى محمد بنيس أن ما أتى به الرومانسيون من جديد هو تأويلهم المختلف للخيال عن تأويل التقليديين، فالخيال عندهم أصبح مناهضا لإمبريالية العقل، فيما هو عند التقليديين ملزوم بالامتثال للعقل[٥٠]... ويبدو أن مناهضة العقل هذه، التي كانت في ذات الوقت تطويرا للعقل، هي التي وسعت آفاق التعامل الحر مع الخيال في الشعر على النحو الذي تجسد في الفعل الابداعي الرومانسي في بيئاته المختلفة...

ونحن في واقع الحال لانرى الخيال لأنه ملكة من ملكات العقل، وإنما نرى آثاره فيما يقوم به الشاعر من رسم فني بكلمات اللغة، يقدم لنا فيه اللوحات أو المشاهد، وهو رسم وتصوير شكله الخيال الشعري، وبه ـ بعد تجليه على الورق ـ يتميز شاعر من آخر.

وعند النظر إلى «الفراشة المحتضرة» وإلى آثار عمل الخيال فيها، نجد أن هذا العمل يمكن رصده في جانبين: التصوير على مستوى المشاهد التي تتألف منها القصيدة وهي ستة مشاهد، ثم التصوير على المستوى الجزئي من خلال العلاقات المجازية الواردة في تلك المشاهد. أما الجانب الأول ففيه حديث طويل نحاول أن نوجزه.

في المشهد الأول، وهو مشهد افتتاحي، يصور الشاعر الفراشة وقد التجأت إلى شباكه هربا من الموت، فهي تهتز خائفة، وتدور حول البيت حائرة، ويصفها بأنها تحمل ملامح العشاق والشعراء والعباد والنساك وآخرين من أهل الحب كما يصف جمال ألوانها المنقوشة بألوان الطيف.

وينهي هذا المشهد بتساؤلين أحدهما تقريري، والأخر تعجبي إنكاري والتساؤل الأخير تمهيد للمشهد الثاني لبيان أن الشاعر وحده الذي قرأ مأساتها، وهو أيضاً سيقوم برواية هذه المأساة.. ويأتي المشهد الثاني لتصوير وطن الفراشة وحالها بعد موت الصيف وقدوم الخريف، وهو تصوير يخيم عليه الذبول والموت واليأس... ويقابل الشاعر هذا المشهد بالذي يليه حيث يصور حال الوطن ـ الحقل ـ في الماضي القريب ـ

والماضي جميل لدى الرومانسيين وهم دائمو الحنين إليه ـ حيث كانت الفراشة تلهو في الحقل بين الأزهار والسواقي، ويستكمل الشاعر هذا المشهد بالمشهد الرابع وفيه يصور علاقة الصغار بالفراشة ولهوهم معها، وكأنه يصور بذلك طفولته ـ والحنين للطفولة ملمح رومانسي ـ ولكنه يختم هذا المشهد بما يمهد للمشهد الخامس الذي برز فيه صوت الشاعر وهو يعلن كآبته لما آل إليه الحقل، ولما انتهت إليه الفراشة، ذلك المآل وهذه النهاية كانا تمهيدا للمشهد الختامي الذي صور فيه الشاعر فصل الخريف الذي غابت فيه الحياة، وعصفت فيه رياح الموت، وهي رياح خريفية يتهمها الشاعر بقتل الفراشة ـ والخريف فصل أثير عند الرومانسيين ـ ولكنه يختم القصيدة بتفاؤله بعودة الفراشة مع الربيع وعودته للقائها...

إن انشغال الشاعر بهذه الفراشة على هذا النحو له دلالته الرومانسية من منطلق الرؤيا التي توحد بين كائنات الوجود، كما أن هذه المشاهد تعكس قدرة الخيال الرومانسي على استقصاء جوانب الفكرة التي يعالجها مهما كان حجم هذه الفكرة، فمن الفراشة هذا الكائن الصغير الذي تجاهل التقليديون علاقته بالطبيعة والانسان انطلق الشاعر إلى تصوير هذه المشاهد التي تضمها كاشفا الصلة بين الفراشة وثنائية الحياة والموت وبين ماتعانيه ذاته المؤرقة. وهذا هو الخيال الذي كان يرمي إليه أبوالقاسم الشابي، الخيال الذي يتفهم الشاعر من خلاله سرائر النفس وخفايا الوجود.

اما الجانب الثاني من آثار الخيال فهو الصور الجزئية في مستوياتها البلاغية... وإذا كان النقاد يرون أن الاستعارة هي الشكل البلاغي البارز في المرحلة التقليدية فإن هذا الرأي يتفق مع علو درجة التشخيص والتجسيد في الشعر الرومانسي وبخاصة أن علاقة الشعراء بالطبيعة أصبحت علاقة متميزة، فالطبيعة صارت تتحدث وتضحك وتبكي وتبتسم وتغني وترقص وتحزن وتعشق إلى غير ذلك من صفات خلعها عليها الشعراء في هذه المرحلة، وواضح أن الاستعارة المكنية تشيع شيوعا لافتا، على أن هناك من العلاقات في التشكيل الاستعاري مالايمكن إخضاعه بسهولة للطريقة

المدرسية المعهودة، ومن ثم رأى بعض النقاد البحث عن وسائل لدراسة هذا التشكيل في الشعر الرومانسي تعتمد على نظر جديد في هذا الفن البلاغي(٥١). المهم هنا أن الاستعارة في هذه القصيدة هي الغالبة، وبخاصة حين يبتعد الشاعر عن نفسه، ويتوجه إلى خطاب الفراشة أو وصفها أو وصف مظاهر الطبيعة، فالفراشة تشكو وتناجي وتحلم، والفجر ينعى الصيف وهو مرتعش والزهر مزق أشلاء،، والنهار له كف، والليل له عين، وكلاهما اسهم في قتل الحياة في الحقل، فجرد الزهر من حليه، وبقيت الفراشة لتشقى بحليها، وهي متعبدة، والناس حملوا الأنس وانصرفوا وبقيت الفراشة تحمل اليأس في جفنيها... إلخ...

أما التشبيه فليس له حضور في النص إلا في ثلاثة مواضيع: «وطائرا كالأقاحي...» و «ها أنت كالحقل.. و «قلبي... كالطير» أما قول الشاعر: سيما غاوية، أطوار شاعرة، على زهادة عباد ونساك» فهو تشبيه على الأغلب، ويمكن أن يدفع إلى الاستعارة نظرا لما يتحمله من دلالات بسبب التركيب، وهذا شبيه باستخدام بعض الشعراء الغربيين الأوصاف في مقام الاستعارات(٥٢)، ولعل مجيء البنية النحوية على هذا النحو أي بحذف المبتدأ يقرب هذا التشبيه من مجال التشكيل الاستعاري. والحديث عن هذا اللون من الوصف يجرنا إلى توضيح بعض الأمور المتعلقة بأسلوب الوصف بمفهومه العام في هذه القصيدة إذ يرى بعض النقاد أن وصف العاطفة غير التعبير عنها، أو أن التعبير عن الانفعال شيء ووصفه شيء آخر(٥٣).. والحقيقة أن هذه المقولة ليست على إطلاقها، ذلك أن الوصف في الشعر الرومانسي هو ضرب من التعبير في كثير من الأحيان، ومن ثم يمكن أن نطلق على « الوصف التعبيري» في مقابل الوصف التقريري وإذا كان النقاد يرون أن الفارق بين التعبير والوصف كالفارق بين الايحاء والمباشرة، فإن الابداع الرومانسي يدفعنا إلى القول إن التعبير أكثر إيحاء من الوصف، ففي كليهما ايحاء وإنما يتفاوتان في الدرجة. ولعل منهج الصوت الواحد في هذه القصيدة - وهو المنهج الشائع في الشعر الغنائي - أسهم في سيطرة هذا الأسلوب على القصيدة، ولكنه في معظم المشاهد يتخذ دلالة الوصف التعبيري ولا يقترب من الوصف التقريري المتسم بالمباشرة إلاحين يتحدث الشاعر عن نفسه، ذلك أن

قراءة القصيدة في مجملها تنقل وصف الفراشة أو الطبيعة إلى مستوى آخر هو التعبير عن الذات الشاعرة، على حين لا نستطيع نقل وصف الذات الشاعرة إلا إليها، والمشهد الخامس واضح الدلالة على ما نقول... نصل من ذلك إلى أن الجانب الأكبر من القصيدة يشكل في مجمله استعارة تصل إلى مستوى الرمز المتمثل في الفراشة وفي مظاهر الطبيعة...

وإذن فالاستعارة جزئيا وكليا تهيمن على هذا النص كما هو واضح فتشير بذلك إلى تحقق هذه السمة أو الملمح الرومانسي، على أن هذه الهيمنة ليست سواء لدى كل الشعراء، ولكنها الصفة الغالبة في نتاج الشعراء الرومانسيين...

واتصالا بما سبق من إشارة للرمز في هذه القصيدة، نذكر أن الشعراء احتفوا بالرمز في هذا الاتجاه، بدأه جبران ثم تبعه آخرون في المهجر كنعيمه وأبي ماضي وكذلك اتجه إلى هذا المنحى كل من الصيرفي ومحمود حسن اسماعيل والهمشري وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي، مع ملاحظة الفارق بين الرمز والرمزية، فهؤلاء الشعراء لم يستخدموا الرمز بدلالته المذهبية، وإنما استعانوا ببعض الوسائل الرمزية مثل التركيز على التجريد والتجسيد واستخدام أسلوب الاستعارة الرمزية، والتراسل بين معطيات الحواس وغير ذلك مما اشارت إليه دراسة مهمة في هذا المجال[٥٤] ويمكن أن نمثل لهذا الأسلوب الأخير - التراسل بين الحواس - بهذا المقطع للهمشري من قصيدته «أحلام النارنجة الذابلة»[٥٥]:

هيهات! لن أنسى بظلك مجلسي
وأنا أراعي الأفق نصف مغمضِ
خنقتْ جفوني ذكريات حلوة
من عطرك القمري والنغم الوضي
فانساب منك على كليل مشاعري
ينبوع لحن في الخيال مفضض
وهفت عليك الروح من وادي الأسى
لتعب من خمر الأريج الأبيض

إن ميل الشعراء إلى مثل هذه الوسائل، والتفاتهم إلى الرمز في كثير من قصائدهم قد مهد الأمر لبروز الرمز بمفهومه المذهبي لدى شعراء المرحلة التالية... إن خيال الشعراء قد اتسع في هذا الاتجاه فوسع المجال أمام من جاء بعدهم، ويبدو هذا بصورة جلية في استخدام «الفراشة» لدى عدد منهم، فقد تنوعت دلالاته، فهو رمز واحد ولكن المرموز إليه مختلف، دلالة على تنوع المواقف والتجارب، وخصوصية خيال الشعراء، وتميزهم في مثل هذه المعالجات عن التقليديين وهنا نسوق قصيدة «الفراشة» لابراهيم ناجي شاهدا على هذه المعالجة الرومانسية المتميزة لهذا الرمز الأثير لديهم ولبيان اختلاف فراشة أبي ماضي عنها:

أجل! يعلم الحب أني لظاه
وتدري الفراشة أني اللهبْ
وأني بدوت لها في الظلام
فرفّتْ بأجنحة تضطرب
وبين ذراعيَّ سر الحياة
وفي ناظريَّ بريق الشهب
دنت خطوة ثم عادت إلى
مجاهلها من خفيِّ الحُجُب
وشتان بين السنا والظلام
لعابدة للسنا عن كثب!
وفي صدرها لهفة للعناق
وفي قلبها جنة المغترب
يلوح لها شبح للعذاب
ويبدو لها الأبد المقترب
كأن اللظى قدح من سلاف
لها فوقه وثبات الحَبَب
فراشة روحي تعالَي وثوبا
ستلقين قلباً إليك يثب

إذا مـــا امـــتـــزجنا احــتــرقنا مـــعـــا
ونـلـنـا الخـلـود بـهـــــــــــذا الـعـطـب

لقد سبق أن اشرنا قبل قليل في حديثنا عن الخيال وآثاره في القصيدة إلى العلاقة بين المشاهد المختلفة، وكيف كان الشاعر يمهد للانتقال من مشهد إلى مشهد مع سيطرة شعور واحد مرتبط بثنائية الحياة والموت على كل المشاهد، هذا الترابط في القصيدة وعلى هذا النحو يذكرنا بقول كولردج: «الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو أحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس في القصيدة، فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر[٥٦] ومصطلح الوحدة أو الوحدة الفنية من المصطلحات التي راج مفهومها منذ مطلع هذا القرن على يد مطران، ولكن العقاد هو الذي أصل هذا المفهوم من خلال نقده لشعر شوقي، حيث خلص إلى القول عنها «إننا لانريد تعقيبا كتعقيب الأقيسة المنطقية، ولاتقسيما كتقسيم المسائل الرياضية، وإنما نريد أن يشيع الخاطر في القصيدة، ولاينفرد كل بيت بخاطر»[٥٧] وقد اختلف بعض النقاد مع نقد العقادلشوقي فيما يخص الوحدة الفنية[٥٨]، إلا أنه خلاف في حقيقته حول ملابسات التطبيق، إذا ظل مفهوم الوحدة فاعلا في نتاج الشعراء عموما، ونتاج الشعراء الرومانسيين على وجه الخصوص. ويمكن أن يكون التفات الشعراء إلى أسلوب القصة في البناء الشعري أو ميلهم إلى النزعة القصصية دليلا آخر على فعل هذا المفهوم النقدي في الابداع الشعري. ومن الواضح أن أبا ماضي يعتمد هذه النزعة القصصية في كثير من قصائده، وفي «الفراشة المحتضرة» تبدو هذه النزعة جلية، فالشاعر يروي مأساة هذه الفراشة، وما آل إليه حالها بعد حياة مفعمة بالجمال والسعادة، وهو يصرح بلفظ القصة:

وقص شكواك قلبي قـــصــــة عـــجـــبـــا
من قـــــبل أن ســــمـــــعت اذنـاي شكواك

لقد أسهم الابداع والنقد الرومانسيان في ترسيخ مفهوم البناء الشعري المتماسك، وأصبحت الوحدة الفنية في القصيدة علامة بارزة من علامات الابداع الشعري في هذا الاتجاه.

(٧)

يقـول ميخائيـل نعيمة: «الوزن ضروري أما القافية فليست من ضروريات الشعر»[٥٩] ويقول أحمد زكي أبوشادي: «لقد تبرأ الشعر من قرابة النظم المقفى منذ أجيال وإن كان لايزال يقبل صحبته في حدود...»[٦٠] هذان قولان مقتضبان، ولكنهما دالان في سياق هذه المرحلة الابداعية والنقدية التي وردا فيها.. إنهما دعوتان في إطار دعوات أخرى من أجل محـاربة روح النظم التي سيطرت على القصيـدة العربيـة قرونا طويلة، روح تقـدم الوزن والقافية على سواهما من عناصر التجربة الشعرية، وهو تقديم ضاق به الشعراء والنقاد في هذا الاتجـاه، فـحـاولوا الخروج على هذه الروح من خـلال خطوات ملحـوظة في الابداع الشعري. وقد رأى بعض النقاد أن هؤلاد الشعراء «لم يحطموا إطار القصيدة القديم، أو لم يبتدعوا إطاراً جديدا لها، وكلما أحدثوه في هذا الصدد لايخرج عن أن يكون تنويعات داخل الاطار، لاينكرها هذا الإطار نفسه، وترشح لهامحاولات سابقة في تراثنا الشعري»[٦١] وهذا القـول صـحـيح في رصـده للوزن والقـافيـة، ولكننا قـد نخـتلف مـعه عند النظر في طبيـعـة الموسيقا التي فرضتها التجربة الشعرية الجديدة.

ونحن في هذا المقـام يجب أن نفـرق بين نوعين من الموسـيقـا... الأول هو الوزن العـروضـي والاخـر هو الايقـاع النغـمي. والوزن العـروضـي قـالب خـارجي أو نسب هندسيـة محدودة يفرغ فـيهـا المعنى، أما الايقـاع فـهو أنغام خـاصـة ترتبط بالتـجربة الشعرية التي تختلف من شاعر إلى آخر، ومن قصيدة إلى أخرى[٦٢]... وهذا يعني أن الإيقـاع نـغم جديد في كل تجـربة جـديدة، ويمـثل إضـافـة خـاصـة إلى الوزن العـروضـي والقافية، فهما يتآزران إن اجتمعا في إثراء موسيقا القصيـدة...

وعند قراءة الموسيقا في «الفراشة المحتضرة» نجد الشاعر يعتمد البحر البسيط وصـوت القـافـيـة المؤلف من ثلاثة حـروف هي الردف والروي والوصل، وهو يذكـرنا بقصيدة الشريف الرضى الشهيرة:

بـاظبـــيـــة البـــان ترعى في خـــمـــائله
لـيــــهنك اليـــوم أن القلب مـــرعـــاك

مع استخدام أسلوب رد العجز على الصدر، أو التمهيد للقافية.. فالشكل الموسيقي يضرب بجذوره إلى القديم، فما الجديد إذن؟ الواقع أننا لانستطيع أن ننكر الأثر القديم في القصيدة الرومانسية، بل إن هذا الأثر من خصائص القصيدة الرومانسية العربية كما سبق أن اشرنا، لكن إذا اعتمدنا على التفريق السابق بين نوعي الموسيقا، فإن القصيدة المذكورة وإن استندت إلى البحر والقافية الموحدة نراها تمتاز بإيقاعها الخاص والذي يمكن أن نلمسه في عدة أمور منها التكرار بأشكاله المختلفة، والتكرار موجود لدى القدماء ومن تبعهم، ولكنه أصبح شائعا ويمثل سمة مؤثرة في الايقاع لدى الرومانسيين.

وإلى جانب التكرار نلحظ الأسلوب الإنشائي الذي جاء في خمسة عشر موضعا تقريبا، وهو أسلوب يتطلب طريقة خاصة في القراءة وبخاصة الاستفهام الذي يجبر القارىء على التوقف مما يحدث نوعا من الايقاع لاينتهي مع انتهاء الايقاع العروضي، انظر إلى قوله مثلا:

فـالزهر في الحـقل أشـلاء مـبـعـثـرة

والـطيـــــر؟.. لاطـائـر إلا جـنـاحـــــاك

فالتفعيلة (مستفعلن) لاتستكمل إيقاعها إلا إذا قرأنا الكلام متصلا (والطير لا...) ونحن حسب تعبير الشاعر ورسمه الكتابي لانفعل ذلك، وهذا بطبيعة الحال يجعل الايقاع النغمي من خلال الأسلوب الانشائي إيقاعا خاصة أضافه الشاعر انسجاما مع طبيعة التجربة الشعرية...

والأسلوب الانشائي منتشر في الشعر الرومانسي عموما وفي الشعر المهجري خصوصا، مع بروز الاستفهام المعبر عن كثرة التساؤل لدى المهجريين... ولعل تقسيم القصيدة إلى مقاطع هو من الأمور التي أصبحت منتشرة في قصائد هذا الاتجاه، سواء كانت القصيدة على نظام المقطوعة المنوعة القوافي، أم جاءت على قافية واحدة كما هو الشأن في هذه القصيدة فقد إلى قسمها إلى ستة مقاطع متساوية في عدد أبياتها عدا المقطعين الثاني والأخير، وهذا التقسيم المقطعي حسب رأي محمد

بنيس مما يتميز به الشعراء الرومانسيون... ويمكن أن نذكر أيضا مايتصل بالمعجم الشعري وأعني ميل الشعراء على التركيز على مفردات معينة في كثير من قصائدهم وبخاصة مايتعلق بالتعبير عن الوجدان، فقد أحدثت نوعا من الايقاع في إطار التجارب الجديدة..

ولقد شهدت هذه المرحلة علي يد هؤلاء الشعراء محاولات لتجديد موسيقا الشعر، فظهر الشعر المرسل، والشعر المنثور، والشعر الحر (مجمع البحور)، ولكن الذي غلب على نتاج الشعراء هو نظام القصيدة القديم ومجزوءات البحور، ثم نظام المقطوعة الذي أفاد من تجربة التوشيح، وهذا الغلب لاينسينا الإضافة الإيقاعية بفضل الرؤية الشعرية الجديدة.

ويضيف محمد بنيس إلى النظام المقطعي الذي جئنا على ذكره قبل سطور مايسميه بالادماج، ويعني به التدوير، ويرى أن الادماج استبد بالممارسة النصية الرومانسية، ويسوق لذلك مثالا هو قصيدة «الجنة الضائعة» للشابي التي جاءت على مجزوء الكامل[٦٣]. والواقع أن التدوير في شعر الشابي يكاد يلازم مجزوء الكامل ومجزوء الرمل والخفيف، ولعل غلبة التدوير في هذه البحور ألجأته إلى كتابة الأبيات غير المدورة في الشكل المدور حتى يتناسق الشكل الكتابي، وليس أدل على هذا ما جاء في قصيدته (من أغاني الرعاة) التي نكتفي منها بهذا المقطع:

أقـبل الصـبح جـمـيـلا، يملأ الأفق بهـاه

فـتـمطى الزهر، والطير، وأمـواج المياه

قـد أفـاق العـالم الحي وغنى للحـيـاه

فـأفـيـقي ياخـرافي، وهلمي ياشـاياه

والتدوير ليس مقصورا على الشابي، فهناك شعراء آخرون، ولعلنا نذكر هنا شاعرنا أباماضي، ونذكر على نحو خاص قصيدته (الطلاسم) و(المساء) فكلتاهما تنحو إلى هذا النهج العروضي والكتابي... كما أن التدوير ليس جديدا في الشعر العربي، ولكن حضوره اللافت في النتاج الرومانسي أثر في إشاعة إيقاع مختلف، بل إن هذا الإيقاع يبرز حين يتجاور المدور وغير المدور في القصيدة الواحدة...

بقي أن نشير إلى إبداع جبران خارج إطار العروض والقوافي، وهو إبداع صنفه محمد بنيس في إطار قصيدة النثر، وجعله خاضعا للنظام المقطعي، ولبناء إيقاعي مقترح من قبله ينطلق من مقولة «أن الايقاع أوسع من العروض» وأن الشعر وهو يتخلى عن العروض يسمح بانفجار إيقاعه الداخلي الذي هو إيقاع الذات الكاتبة[٦٤]. وهو قول يجعل مفهوم الايقاع غائما عائما يتفق مع الحالة التي يكون عليها الايقاع في مثل هذه النصوص. وربما يكون هذا الأمر مع أمور أخرى مرتبطة بطبيعة الكتابة النثرية هي التي دفعت كمال خيربك إلى القول إن القيمة الشعرية لهذه الكتابات الجبرانية لايمكن أن تعوض عن غياب بنية القصيدة[٦٥]. وهو قول ربما ينسجم مع ما أنتجه جبران من إبداعات متنوعة. لقد كتب القصيدة كما كتب النثر الشعري، أو الشعر المنثور حسب وصف ميخائيل نعيمة الذي تقدم خطوة أخرى فمنح هذا اللون من الكتابة صفة القصيدة.. إن كتابات جبران التي نعتت بكل هذه الصفات تنطوي على إشكالية الإبداع الذي راح يشق قنواته بحرية، ولا يأبه للمقاييس التي تصنفه في هذا النوع الأدبي أو ذاك. ولهذا ذهب محمد جمال باروت إلى أن كتابة جبران في هذا المنحي تتصف بالشمولية التي لاتتحدد قيمتها بقياسها إلى نوع أدبي محدد. ومن ثم - حسب باروت - مثلت الخميرة الأولى لمعنى الحداثة التي نهضت بها حركة مجلة شعر[٦٦] وعلى كل حال يظل جبران رومانسيا أصيلا، إن بقصائده الشعرية أو بنثره الشعري فهو في الأول كان من الرواد الذين كتبوا القصيدة الرومانسية، وهو في الثانية كان الرائد الذي انتهج طريقة في التعبير عن رؤاه الرومانسية لاتعتمد قوانين العروض والقافية، وكان بهذه الطريقة سباقا في الفن والزمن...

وبعد، فالقصيدة الرومانسية أنجزت الكثير في حركة الشعر العربي الحديث، أولا لاصرارها على تجاوز مسلمات القصيدة التقليدية، وهدم كثير من مرتكزاتها في مجالي الرؤية الشعرية والتشكيل الفني. وثانيا لأنها كانت أشبه بحديقة جميلة رشف اللاحقون من رحيق أزهارها المتنوعة، وهذا حال الرومانسية عالميا، فمن ثوبها خرجت المذاهب والاتجاهات المختلفة. والملحوظ في حركة الشعر العربي منذ أواخر الأربعينات

- شعر التفعيلة - انها ظلت لفترة طويلة في أسر المجال الرومانسي، ونحن هنا لانريد أن نعمم فنقول إن كل شعر هو رومانسي بمعنى ما، لأنه تعميم قد يفتح المجال واسعا أمام مصطلحات أخرى كالواقعية مثلا. لكن حركة شعر التفعيلة - الشعر الحر - تميزت دون شك في أنها راحت تفتح نوافذ جديدة في الرؤية والتشكيل، حيث بدأ التراجع عن الذاتية الرومانسية في بعديها الفردي والانساني شيئا فشيئا كما بدأ الالتفات إلى الواقع الاجتماعي والسياسي على نحو أعمق ومن خلال معالجات فنية برز فيها دور الرمز والاسطورة وتقنيات أخرى من القصة والمسرح والسينما. أما الايقاع فقد أكد التحرر من الشطرين، وأصبحت التفعيلة هي الوحدة العروضية المعتمدة، مع تفاوت في الاهتمام بالقافية. لكل مرحلة إذن إنجازاتها، ولقد كانت الرومانسية ثورة جميلة في الابداع الشعري و التحريض النقدي، وإذا كنا قد توقفنا عند بعض الأقطار ومجموعة من الشعراء وعدد من النقاد فلأن الاهتمام كان ينبغي أن يوجه إلى أولئك، ولأن المجال لن يتسع لآخرين في حدود المكان و الزمان المتاحين لنا...

****

الفراشة المحتضرة

لو كـــان لـي غـــيـــر قلبي عند مـــرآك
لما أضـــــــــــاف إلـى بـلـواه بـلـواكِ
فـــيم ارتجـــاجك هل في الجـــوّ زلـزلة
أم أنت هاربـة من وجـــــه فـــتّـــــاك؟
وكم تـدورين حـــــول البـــيت حـــائرة
بنت الربى لـيس مـــأوى الـناس مـــأواك
قـــالوا فـــراشـــة حـــقل لا غناء بهـــا
مـــا افـــقـــر الناس في عـــيني وأغناك!
ســيـــمـــاء غـــاوية، أطوار شـــاعـــرة،
علـى زهـادة عـــــبّـــــاد ونسّـــــاك
طغـــراء مملكة وشّى حـــواشـــيـــهـــا
من ذوّب الـشـــــمس ألـوانـاً ووشّـــــاك
رأيـت أحـــــــــلام أهـل الحـب كـلـهـم
لما مـــثلت أمـــامي عند شـــبـــاكي
من نـائمـين علـى ذل ومـــــتـــــربة
ومن تِجَـــــار وأشـــــراف وأمـــــلاك
وقصّ شكواك قلبي قـــصـــة عـــجـــبـــاً
من قـــبل أن ســـمـــعت أذنـاي شكواك
أليس فـــيك من العـــشـــاق حـــيـــرتهم؟
فكيف لا يفـــهم العـــشـــاق نجـــواك؟

حلمت أن زمـــان الصـــيف منصـــرم
ويـلاه! حـــــقـــــقتِ الأيام رؤياك

فقد نعاه إليك الفجر مرتعشاً

وليس منعاه إلا بعض منعاك

فالزهر في الحقل أشلاء مبعثرة

والطير؟.. لا طائر إلا جناحاك

مد النهار إليه كف مختلس

وفتح الليل فيه عين سفاك

شاء القضاء بأن يشقى فجرده

من الحلي وأن تشقَي فأبقاك

لم يبق غيرك شيء من محاسنه

ولا من العابدين الحسن إلاك

تزود الناس منه الأنس وانصرفوا

وما تزودَ إلا اليأسَ جفناك

يا روضة في سماء الروض طائرة

وطائراً كالأقاحي ذا شذىً ذاك

مضى مع الصيف عهد كنت لاهية

على بساط من الأحلام ضحّاك

تُمسين عند مجاري الماء نائمة

وللأزاهر والأعشاب مَغداك

فكلما سمعتْ أذناك ساقية

حثثت للسفح من شوق مطياك

وكلما نوّرتْ في السفح زنبقة

صفقت من طرب واهتز عطفاك

فما رشفت سوى عطر ولا انفتحت

إلا على الحَسَن المحبوب عيناك

وكم لثمت شفاه الورد هائمة
وكم مسحت دموع النرجس الباكي
وكم ترجحت في مهد الضياء على
توقيع لحن الصبا أو رجعه الحاكي

وكم ركضت فأغريت الصغار ضحى
بالركض في الحقل ملهاهم وملهاك
منُّوا بأسرهم إياك أنفسهم
فأصبحوا بتمنيهم أسراك
جروا قصاراهمُ حتى إذا تعبوا
وقفت ساخرة منهم قصاراك
لولا جناحاك لم تسلم طريدتهم
قد نجيّاك، ولكنْ أين منجاك؟
ها أنت كالحقل في نزع وحشرجة
وَهَتْ قواك كما استرخى جناحاك
أصبحت للبؤس في مغناك تائهة
كأنه لم يكن بالأمس مغناك

فراشة الحقل... في روحي كآبته
مما عراه ومما قد تولاك
أحببته وهو دار تلعبين بها
وسوف تهواه نفسي وهو مثواك
قد بات قلبيَ في دنيا مشوشة
منذ التفتُّ إلى آثار دنياك

لا يســـــتــــقــــر بهـــــا إلا علـى وجل

كــــالطيـــــر بـين أحـــــابيلٍ واشـــــراك

خـلـتْ أرائكُ كــــــــــانت أمس آهـلـة

غنّاء، فـــاليـــــوم لا شـــــادٍ ولا شـــــاك

أرض خـــــلاء وجـــــو غـــــيــــر ذي ألق

بلى، هناك ضـــبـــــاب فـــوق أشــــواك

فـــيـــا رياح الخـــريف العـــاتيـــات كـفى

عـصـفـاً فـقـد كـثـرت في الأرض قـتـلاك

كـــيف اعـــتــــذارك إن قـــال الإله غـــداً:

هل الفـــراشـــة كـــانت من ضـــحـــاياك؟

يا نغـــمـــة تتـــلاشى كلمـــا بعـــدت

إن غـــبت عن مـــســـمـــعي مـــاغـــاب مـــعناك

مـــا أقـــدر الله أن يحـــيـــيك ثانيـــة

مع الربيـع كـــمـــــا من قـــبل ســـوّاك

فـــيـــرجع الحـــقل يزهو في غــــلائله

وترجــــعين وأغـــــشــــاه فـــــألقــــاك!

****

الهوامش

١ - شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي. دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٣، ص١٩٣

٢ - انظر: مقدمة ديوان (الينبوع) لأحمد زكي أبي شادي التي كتبها الشابي، والمقدمة ضمن كتاب: الشابي، المجلد الثاني، القسم الأول، نشر مؤسسة عبدالعزيز البابطين، طبع دار المغرب العربي، تونس ١٩٩٤، ط١ . ص٣٣ ـ ٣٤ .

٣ - موسوعة المصطلح النقدي. ترجمة د. عبدالواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة، بغداد ١٩٨٢، ط٢ ص١٦١

٤ - شعر حافظ. مطبعة البوسفور، القاهرة ١٩١٥ ط١ ضمن سلسلة (نظرية الشعر، كتب مدرسة الديوان) التي حررها وقدم لها محمد كامل الخطيب، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٦، ص٧٣

٥ - السابق: ٦٤-٦٥

٦ - الديوان، الجزء الأول، ضمن (نظرية الشعر...) ص١٧٦، ص١٨٤ .

٧ - الديوان، الجزء الثاني، ضمن (نظرية الشعر...) ص٢١١ .

٨ - الغربال. مؤسسة نوفل، بيروت ١٩٨١ ط١٢ ص١٤٥ .

٩ - الشعر غاياته ووسائطه. دار الفكر اللبناني ١٩٩٠ ط٢ ص٥٨

١٠ - مقالة «معراج الشعر» ومقدمة «وحي الأربعين» نقلا من:

د. نعيم اليافي: الشعر العربي الحديث. وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨١ ص٨١ .

١١ - الشعر العربي الحديث: ٧٨-٨١

١٢ - د. محمد مندور: في الميزان الجديد. دار نهضة مصر، القاهرة (د.ت) ص٦٩

١٣ - د. عبدالقادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر. مكتبة الشباب القاهرة ١٩٧٨ . ص٢٧ .

١٤ - د. محمد فتوح احمد: الروافد المستطرقة بين جدليات الإبداع والتلقي. مطبوعات جامعة الكويت١٩٩٨، ط١، ص٢١ .

١٥ – د. محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية. دار العودة، بيروت ١٩٧٣ . ص٧

١٦ – انظر: ديوان الخمائل. دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٤ ط١٠، ص٥٠ أو ديوان أبي ماضي. دارة العودة، بيروت (د.ت) ص٥٢٢

١٧ – د. عبدالله الغذامـــي: الخطيئة والتكفير. النادي الأدبي بجدة ١٩٨٥، ط١ ص٢١٦ ثقافة الاسئلة. دار سعاد الصباح، الكويت ١٩٩٣، ط٢، ص٤٧–٤٨

١٨ – انظر قصيدة «الفراشة» لابراهيم ناجي في ديوان: وراء الغمام، دار الشروق، القاهرة ١٩٩٦ ط٣ . ولاحظ كيف احتفى هذا الشاعر بالفراشة في كثير من قصائده وذلك في كتاب: شعر ناجي، الموقف والأداة. للدكتور طه وادي. مكتبة النهضة – القاهرة ١٩٧٦ . ص١٣٦–١٣٩ .

وانظر: قصيدة «راهبة الضحى: الفراشة» لمحمود حسن اسماعيل في ديوانه: أغاني الكوخ ضمن اعماله الكاملة. دار سعاد الصباح ١٩٩٣ .

وانظر: قصيدتي الهمشري والخفيف في: الاتجاه الوجداني ص ٤٣٠ .

وانظر: قصيدة أبي شادي «حلم الفراشة» في كتاب: أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث للدكتور كمال نشأت. دار الكتاب القومي، القاهرة ١٩٦٧ ص٣٣١ .

١٩ – الاتجاه الوجداني: ٣٣٩

٢٠ – طلعت أبوالعزم: الرؤية الرومانسية للمصير الإنساني لدى الشاعر العربي الحديث – الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية ١٩٨١ .

٢١ – انظر: د. شفيع السيد: ميخائيل نعيمة، منهجه في النقد واتجاهه في الأدب. عالم الكتب القاهرة١٩٧٢، ص٤٦ .

وانظر: د. كمال نشأت: أبوشادي وحركة التجديد.. ص٣٢٩

وانظر: د. نازك سابا يارد: المقدمة التي كتبتها لكتاب «البدائع والطرائف» لجبران. مؤسسة بحسون، بيروت ١٩٩٣، ط١ وبخاصة ص٢٤–٢٧ .

٢٢ – الشعر العربي الحديث: ٨٧–٨٨ .

٢٣ - الاتجاه الوحداني: ٣٥٠ .

٢٤ - الخيال الرومانسي. ترجمة إبراهيم الصيرفي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٧، ص١٩ .

٢٥ - د. عبدالمحسن طه بدر: التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١، ص٢٠٣ .

٢٦ - السابق: ٢٠٣

٢٧ - المازني: حصاد الهشيم. دار الشعب، القاهرة (د.ت) ص٢٠٩ .

٢٨ - شعراء مصر وبيئاتهم: ١٧٩

٢٩ - أحمد زكي أبوشادي: مقدمة ديوان الشفق الباكي (ضمن نظرية الشعر، مرحلة مجلة أبولو) وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٦، ص٣٧ .

٣٠ - السابق: ٣٨ .

٣١ - الاتجاه الوجداني: ٣٣٩، ٣٤٣ .

٣٢ - الشعر العربي الحديث: ٥٥

٣٣ - السابق: ٥٣

٣٤ - محمد سلطان: إيليا أبوماضي. دار القبس، الكويت ١٩٧٩ ص٩٠-١١٨

وانظر: د. عبدالحكيم بلبع: حركة التجديد الشعري في المهجر الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٠. ص٢٧٨-٩٨٩

٣٥ - جبران خليل جبران: المواكب. مؤسسة بحسون، بيروت ١٩٩٢، ص٥١-٥٢

٣٦ - أغاني الحياة: نشر مؤسسة عبدالعزيز البابطين. دار المغرب العربي تونس ١٩٩٤، ط١ . ص٢٥٦، ٢٥٩ .

٣٧ - د. نازك سابا يارد: المقدمة التي كتبتها لمطولة جبران «المواكب» ص٢٤ .

٣٨ - أين المفر. ضمن الأعمال الكاملة. دار سعاد الصباح، القاهرة ١٩٩٣، ط١، ص٦٥٥-٦٥٦.

٣٩ – انظر على سبيل المثال: د. محمد غنيمي هلال: ١٦٩–١٧٩

رينيه ويلك: مفاهيم نقدية، ترجمة د. محمود عصفور. سلسلة عالم المعرفة العدد ١١٠، الكويت ١٩٨٧ . ص١٢٣–١٢٤

ثابت بداري: الرومانتيكية وأثرها في الشعر المصري الحديث.

رسالة ماجستير، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة ١٩٦٤ .

٤٠ – الاتجاه الوجداني: ٣٢٨–٣٣٣ .

٤١ – انظر: الاتجاه الوجداني: المرجع السابق.

د. سعد دعبيس: الغزل في الشعر العربي الحديث في مصر. المكتبة الوطنية بنغازي ١٩٧١، ط١ الفصلان الثاني والثالث من الباب الثاني.

د. أنس داود: التجديد في شعر المهجر. المنشأة الشعبية، ليبيا ١٩٨٠، ط٢ ص٢٨٢ ـ ٣٠٤ .

٤٢ – الخيال الرومانسي: ٢٨

٤٣ – حصاد الهشيم: ٢٢٦ .

٤٤ – مراجعات في الآداب والفنون. المكتبة العصرية، بيرت ١٩٨٣ ص٥٢–٥٣ .

٤٥ – عبدالحي دياب: عباس العقاد ناقدا. الدار القومية، القاهرة ١٩٦٥ . الفصل الثالث من الباب الأول...

٤٦ – د. محمود الربيعي: في نقد الشعر. دار المعارف، القاهرة ١٩٩٧، ط٤ ص١٣٦ .

٤٧ – الخيال الشعري عند العرب: تقديم د. عبدالسلام المسدي. نشر مؤسسة عبدالعزيز البابطين، تونس ١٩٩٤، ط١، ص٦٢–٦٣ .

وانظر: محمد بنيس: الرومانسية العربية في سلسلة (الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها) دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٩٠، ط١ ص١٢٠ .

٤٨ – أحمد زكي ابوشادي: مقدمة ديوان الشفق الباكي، مرجع سابق، ص٤١ .

٤٩ - الرومانسية العربية: ١٢٦

وانظر: مقال: «الشعر» ضمن (نظرية الشعر، مرحلة الاحياء والديوان القسم الأول) وزارة الثقافة دمشق ١٩٩٧ .

وانظر: مقدمة ديوان حافظ (نظرية الشعر، مرحلة الاحياء والديوان القسم الثاني) وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٧ .

٥٠ - الرومانسية العربية: ١٢٧

٥١ - د. نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث. اتحاد الكتاب، دمشق ١٩٨٣، ص١٥٣ .

٥٢ - السابق ١٩٦، الهامش.

٥٣ - كولنجوود: مبادئ الفن، ترجمة د. احمد حمدي محمود. الدار المصرية للتأليف والترجمة. القاهرة (د.ت) ص١٤٤ .

٥٤ - د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. دار المعارف، القاهرة ١٩٧٨، ط٢ ص١٨٥-٢٠١

٥٥ - الاتجاه الوجداني: ٤٢٣ .

٥٦ - د. محمد مصطفى بدوي: كولردج. سلسلة نوابغ الفكر الغربي. دار المعارف القاهرة ١٩٨٨، ط٢، ص١٥٨ .

٥٧ - الديوان، الجزء الثاني، ضمن (نظرية الشعر) وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٦ ص٤٠٢ .

٥٨ - د. محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون. مكتبة نهضة مصر (د.ت) ص١١١-١١٨

٥٩ - الغربال: ٨٥ .

٦٠ - أبوشادي وحركة التجديد.. ص٢٨٩

٦١ - د. عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر.. دار العودة، بيروت ١٩٨١، ط٣، ص٢١ .

٦٢ - الشعر العربي الحديث: ١٧١

٦٣ - الرومانسية العربية: ٩٠

٦٤ - السابق: ٩٨

٦٥ - حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر. دار الفكر، بيروت ١٩٨٦، ط٢، ص٢٦٥ .

٦٦ - الحداثة الأولى. اتحاد كتاب الإمارات، الشارقة ١٩٩١، ص١٧٣، ١٧٧ .

****

قـــــــراءة
القصيدة الحــــرة

أ.د. عبدالله محمد الغذامي

قراءة القصيدة الحرة

أ. د. عبدالله محمد الغذامي

«إذا صاحت الدجاجة صياح الديك فاذبحوها»

قاله الفرزدق في امرأة قالت شعراً «مجمع الأمثال ٦٧/١»

(١)

من حسن حظ أي باحث أن يكون مسبوقاً إلى موضوعه ، خاصة إذا كان سابقوك من ذوي الشأن والعلم حتى ليبدو الأمر وكأن لا شيء يمكنك أن تقوله بعد ما قيل من قبلك. هنا تأتي المعضلة البحثية التي تخلق لك تحدياً بأن تقول غير ما قد قيل. ولا شك أن مسألة الشعر الحر أو قصيدة التفعيلة مسألة طرقت وطرقت وطرقت حتى لم يعد لدارس أن يقول ما لم تأت به الأوائل. وهذه هي معضلة هذه الورقة من جهة وهي فرصتها من جهة أخرى.

ولذا فإني سأطرق القلعة من باب يختلف عن الأبواب المطروقة من قبل، حاملاً في نفسي كل آيات التقدير والعرفان للباحثين السابقين الذين أدين لهم بالفضل عليّ إذ بهم استعنت على مخاتلة طريقي حتى صار فعلهم علامات اهتدي بها على تجنب السكك المطروقة من قبل واستمد منها الضوء لكشف المعالم المخفية والمغفول عنها.

وما هو مغفول عنه حقاً هو السؤال الثقافي إذ إن السؤال الأدبي قد أشبع بحثاً ودراسة، ولم يبق للسؤال الأدبي من مجال مفتوح كقراءة لقصيدة التفعيلة.

غير أن السؤال الثقافي الذي تقتضيه دواعي «النقد الثقافي» لادواعي «النقد الأدبي» هو الذي ما زال مادة حية تقبل المخاتلة والمراوغة.

ومن هنا فإن النظر إلى «قصيدة التفعيلة» بوصفها «حادثة ثقافية»، وليست حادثة أدبية فحسب، هو الذي سيتيح لنا مجالات لاستكشاف دلالات الحادثة بوصفها حدثاً ثقافياً، وبوصفها تحولا في النسق الذهني لرؤية الذات لذاتها ولتقلبات الفعل الثقافي ضد أنساقه أو من أجلها.

وهذا ما تطمح إليه هذه الورقة من أجل طرح الأسئلة حول صراعات الأنساق الثقافية وتداخلاتها.

ولسوف نجد أنفسنا - هنا - أمام عدد من الأسئلة منها:

* لماذا حدثت حادثة الشعر الحر في العراق تحديداً..؟
* ما دلالة حدوثها على يد امرأة...؟
* هل هي تحرير للشعر العربي أم تحرير للذات المبدعة..؟
* هل هي صراع بين الأنساق..؟

ولسوف نغدو ونروح حول هذه الأسئلة وغيرها في وقفتنا هذه.

(٢)

هناك عدد من القضايا التي لا بد من تجلية الأمر حولها قبل أن ندخل إلى موضوعنا وهي كالتالي:

أ - هناك قناعة عامة بأن حركة الشعر الحر قد جاءت لإنقاذ الشعر العربي وإعادة الحياة إليه[١] وهذه دعوى لا يمكن التسليم بها.

وعلى عكس ما يشاع فإن حركة الشعر الحر لم تقم على أنقاض العمودي ولم تك قد جاءت للإنقاذ، ذاك أنها قد أتت عقب فترة ازدهار كاسح للشعر العربي الحديث في الوطن الأم وفي المهاجر وعبر مدارس الديوان وأبوللو وجماعة الرومانسيين ، وقبلهم شعراء الإحياء في مصر والشام مع شعراء العراق البارزين، حيث شهد الشعر العربي انتعاشات إبداعية واسعة ، وصاحبها وعي نظري ونقدي قوي. وشمل ذلك إيقاعات الشعر وصيغ الخطاب الشعري في الأشكال والدلالات والمجازات.

وهذا يجعل دعوى إنقاذ الشعر العربي دعوى غير مبررة.

ولعل الإنقاذ كان للشعراء لا للشعر.

فالسياب ونازك الملائكة – وهما الرائدان هنا – كانا سيظهران شاعرين عاديين لو أنهما لم يجدا غير الصيغة الشعرية العمودية، وكذلك حال الآخرين من شعراء التفعيلة ممن لم يظهروا مقدرة متميزة في كتابة العمودية.

وهذا يفضي بنا إلى ملاحظة أن هذه الصيغة هي صيغة إنقاذ للمبدع ذاته لكي يكون مبدعاً لأنه في حال المنافسة على ما هو قائم فإنه لن يبز سابقيه. تشهد على ذلك قصائد السياب العمودية ، وهي قصائد ضعيفة وعادية.

إذن هي مشروع لتحقيق «الذات» ولإبراز الذات بوصفها مبدعة ومتميزة وكصوت مسموع وملحوظ.

على أن الخروج على السائد هنا سيحقق للخارج مقاماً لا يتحقق له في ظل البقاء في الجماعة الشعرية.

لقد وجد الفرد فيها مجالاً ليرتقي بصوته ونصه وينافس إبداعياً. وهي لهذا صوت الهامش والظل، بمعنى أنها صوت الهامش إذ ما تاق لأن يكون متنا والظل إذا ما أراد أن يتحول إلى نور ساطع.

هي تحقيق للذات وتحرير لها. وليست تحريراً للشعر العربي بما إنه خطاب حي أو خطاب جامد.

ب – كان هناك سباق ومنافسة واضحة بين نازك الملائكة والسياب، وهذا ليس مجرد تنافس عادي بين مبدع ومبدعة، ولكنه سباق له دلالاته الرمزية، فهو بين شاعرة «بالتأنيث» وشاعر «بالتذكير» أي بين وجودين أحدهما لشاعر هو سليل الفحول ووليد التراث الشعري الذي هو تراث الرجال. بينما الأخرى ليست سليلة هذا التراث. إنها خارجية عليه ولم تكن من صانعيه ولا من «رجاله» وليست من نسائه أيضاً. فالشعر لا نساء فيه بمعنى الفاعلات،

ووجودهن التقليدي في الشعر كان وجوداً حيوانياً فحسب، فهن غزلان وظباء وبقر. والكلام عنهن غزل. ولن يفوتنا التجاور الدلالي بين الغزال والغزل. ولم يكن في الشعر موقع إبداعي نسوي، وليس مثال الخنساء وصويحباتها إلا تعزيزاً للمعنى الفحولي للشعر ، فهي وحيدة على مدى قرون من الإبداع، وكل من سواها من الشاعرات كن أصحاب مقطعات صغيرة ومحدودة. وهذا الشعر منسوب إلى شاعرات لكنه شعر فحولي كتبته الخنساء تحت خيمة الفحول وكتبته من أجل الرجال حتى لقد أمضت عمرها كله في رثاء رجلين والبكاء عليهما ولم تحقق أية إضافة أنثوية أو أي اختراق إبداعي مؤنث ، مما جعل الشعر يظل رجلا فحلاً وتظل المرأة خارجية عليه.

ولهذا فإن دخول نازك الملائكة هنا هو دخول لجنس بشري كان خارج اللعبة، وهي لذلك تسعى إلى اقتحام قلعة مغلقة في وجهها.

وبهذا نستطيع أن نفسر حماس نازك التنظيري الذي به تحاول أن تصنع لنفسها موطئ قدم راسخة وتجعل صوتها صوتاً فاعلاً وملحوظاً ليس لأنها شاعرة مجددة فحسب، ولكن لكونها ناقدة وصاحبة نظرية ورأي وفكر إضافة لشاعريتها وهذا ما لم يحدث من قبل لامرأة شاعرة.

وهذا يمنح الحادثة معنى رمزياً ويضفي عليها دلالات ثقافية تعود إلى الذات الفاعلة من جهة وإلى تحرك النسق الإبداعي تحركاً تصادمياً مع الأنساق الراسخة ذهنياً وثقافياً، وهذا ما نطمح إلى مجادلته في هذه الورقة.

ج – لابد – أيضاً – من حسم سؤال الأولية هذا السؤال الذي شغل الباحثين وأشغلهم. ولا يملك قارئ لحركة الشعر الحر إلا أن يشير إليه بطريقة أو أخرى . ومن الضروري لنا هنا أن نميز بين المحاولات المجردة، وبين الفتح الإبداعي.

ولا شك أن هناك محاولات مبكرة[٢] ظهرت في العراق منذ عام ١٩١٩م ومحاولات أخرى في مصر وفي لبنان وجميعها سابقة ولكنها كانت مجرد محاولات فردية معزولة وغير فاعلة ولم تتمخض عن حركة واعية ، كما أنها جميعها لم ترق إلى مستوى إبداعي لافت.

ولم تشتعل حركة الشعر الحر إلا في عام ١٩٤٨ أي بعد سنة من تجارب نازك والسياب، وكانت النار هي نار الشاعرة نازك والشاعر بدر وما بين نازك وبدر حدث هذا الحدث الثقافي وهما سارقا النار ومشعلا الجذوة.

وهذا رأي صار يميل إليه عدد من الباحثين منهم محمد النويهي وإحسان عباس[٣] حيث رأيا إهمال المحاولات السابقة وقصر النظر على تجربتي نازك وبدر.

ونحن هنا ننسب الحدث إلى نازك أولاً وإلى السياب معها، آخذين بالاعتبار المعنى الرمزي لكون الفاعلة امرأة تقدم على تكسير عمود الفحولة وعلى انتهاك النسق الذكوري الذي ترمز إليه القصيدة العمودية، وهو ما تناولناه من قبل بتفصيل وتدقيق[٤] ونعتمد عليه هنا في تأسيس نظرتنا إلى المسألة.

د - من المهم ألا نغفل عن كون واقعة الشعر الحر حدثت في العراق، والعراق تحديداً، وهذا له معنى رمزي لافت. فالعراق هو مستودع الشعر العربي «العمودي». وقد ظل الشعر هناك يتعامد ويتسامق ويستفحل على مر العصور ، ولم ينكسر عمود الشعر هناك، حيث ظل النجف معهداً للشعر وداراً للشعراء. ولم يتراجع الشعر هناك، على عكس ما هو شائع من أن الشعر العربي انحط وتدهور حتى جاء شعراء الإحياء فردوا له الحياة. وهذا قول قد يصدق على ديار العرب كلها إلا النجف حيث استمر الشعر وتواصل وصار النجف رمزاً شعرياً مثلما هو رمز ديني، حيث البيئة المتشبعة بالعمود والفحولة والنسق الذكوري.

ومن هنا فإن بروز نازك الملائكة هذه الفتاة النجفية يثير الملاحظة النقدية الثقافية. فنحن هنا أمام رمز ثقافي عمودي مترسخ وفي مقابله فتاة لا موقع لها داخل هذا النسق الشعري الفحولي. وهي إما أن تندرج تحت مظلة النموذج الماثل بذكوريته المطلقة أو أن تتمرد عليه، ولقد جربت الخنساء من قبل وكان قرارها هو قرار الاندماج ، ولهذا فإن الخنساء استفحلت واسترجلت ، ومن ثم فإنها لم تغير شيئاً في النسق الثقافي وصارت مجرد صوت يحاكي ويردد ومن ثم يعزز النموذج ويقويه ويقوي ذكوريته، حتى صار شعر الخنساء مجرد بكاء على الرجال ولا موقع للنساء فيه.

أما نازك فهي أول أمرأة عربية تقرر مواجهة العمود ومن ثم تكسيره. وهو عمود ماثل أمامها بقوة وجبروت، فنازك من عائلة شعرية والنجف يمثل أمام عينيها بوصفه داراً للشعر وخيمة تقوم على ذلك العمود ويتجلل العمود بها. وإذا ما جاءت نازك فإنها تأتي في المكان المناسب ولاشك.

من هنا فإن حدوث حركة الشعر على يد فتاة خرجت من الثقافة النجفية، ومعها السياب الجنوبي الملاصق للنجف، وفي هذا المكان تحديداً فإنه يعني المواجهة مع خيار مصيري، إما الذوبان في النسق أو الخروج عليه ومحاولة التأسيس الذاتي المتحرر.

وجاء الخيار الثاني لينكتب فيه وبه فتح ثقافي إبداعي له دلالاته الثقافية الخاصة - كما سنرى -.

هـ - والقضية الأخيرة هنا تأتي من زعم صار يتردد أخيراً ، وهو زعم ابتدأ به أدونيس وقال به إحسان عباس، [٥] حيث ردد كلاهما رأيا بأن الحداثة العربية منحصرة في الشعر فحسب، وأن لا حداثة ولا تحديث في الخطابات الأخرى سواء في الفكر أو في السياسة والاقتصاد أو في غيرها.

وهذا رأي يقوم على تصور أن الشعر خطاب منبت ومنعزل ثقافياً وحضارياً.

وهذا افتراض لا يمكن الأخذ به إلا لو أمكن تجريد الشعر من أي انفعال أو تفاعل ثقافي.

والحق أن الشعر ليس سوى خطاب من خطابات وليس سوى نسق فرعي يتساوق مع انساق أخرى تصنفها الثقافة وهي جميعها منغرسة في الذهنية الثقافية للمجتمع. ومن المحال أن نتصور القصيدة وكأنما هي خطاب منبت لا صلة له مع السياق الثقافي والحضاري للأمة.

ومن الواضح أن أسئلة الإبداع والأصالة ومطمح التأصيل مع سؤال الذات عن موقعها الإبداعي الفردي المتميز كانت المحرك الدائم وراء الإحساس بأننا في زمن مختلف برزت فيه فردية الفرد وشعور الذات بأنها قيمة انسانية لها خصوصيتها من

جهة ولها حقوقها وتطلعاتها من جهة أخرى. وذلك بعد تراجع دور العشيرة والأسرة في تقرير مصير ابنائها أو في حمايتهم أو توجيه اختياراتهم وحلت المؤسسات الاجتماعية، السياسية منها والحزبية والبيروقراطية، مع الثقافة ومؤسساتها الفكرية والمدرسية والإعلامية وهي كلها بدائل جديدة ألغت العشيرة والأسرة وفكت ارتباط الإنسان معهما فصار الانسان فرداً منفصلاً عن سياقه السابق وعن الحماية القديمة والالتزام التقليدي وانخرط في تحد جديد لا بد فيه للمرء من إثبات ذاته بقوته الخاصة وحيلته وحده من دون عصبيته القديمة(٦).

في هذا الجو جاءت الخطابات الإبداعية كالرواية مثلاً حيث صار المبدع يخلق عشيرة متخيلة عبر السرد ويؤسس له وجوداً مجازياً وابداعياً يضعه في حال جديدة من سياق جديد.

وجاءت حركة الشعر الحر بوصفها سؤالاً من أسئلة العصر حول ما يمكن أن نؤسس له كذهنية إبداعية متصلة أم منقطعة ، وهل الموروث عبء أم رصيد وهل الموروث واللغة والأدب صوت جماعي أم أنه صوت النخبة والطبقة..؟.

وهل للمهمشين والصغار والنساء مكان في هذا النموذج أم لا..؟

وهل يلزم المبدع أن يتواصل مع الماضي ويتأصل معه ومع الراهن أم أنها قطيعة مع الأصل ومع العشيرة في آن.

إن تجربة القصيدة الحرة علامة كاشفة على حالة الاتصال والانفصال، التكرار والاختلاف، وهي مسعى لابتكار الذات نموذجها الخاص معتمدة على المنجز القائم الذي لم تسع إلى إلغائه ولكنها أقدمت على تفكيكه ففتحت بذلك منافذ لها اقتحمت عبرها أسوار النموذج مما فكك المعيار الرسمي ومكن الذات المبدعة من التغلغل إلى الداخل ومن ثم إعادة إنتاج الموروث وإعادة تكوينه.

وبهذا وجدت الذات بوصفها كائناً مفرداً غير عشائري، وجدت لها مكاناً يمكن وصفه بأنه موقع إبداعي فيه إضافة وفيه فتح جديد عبر ممارسة لعبة (التكرار

والاختلاف) حيث يتحقق الإبداع بواسطة استخدام الأدوات القديمة ذاتها ولكن عبر أسلبة جديدة فالتكرار هنا يحدث من أجل تحقيق الاختلاف ومن ثم التميز والتفرد بعيداً عن مجرد المحاكاة أو المعارضة أو إعادة الصياغة.

ومن هنا جاء دور الذات المبدعة وجاء صوت الأنوثة وجاء النسق الجديد – كما سنرى في الفقرات اللاحقة –.

إذا أخذنا هذا بالاعتبار فلن يكون من الصحيح القول إن الحداثة العربية اقتصرت على الشعر وحده. ذلك لأن حالة التحول شاملة وليست خاصة، وشموليتها تأتي عبر الأسئلة التي هي ذاتها في كل الخطابات الثقافية ، وأهمها سؤال الهوية وعلاقتنا مع الآخر ومع الأصل. وحول أسئلة النقد ونقد الذات تحديداً ومساءلة المنجز التاريخي ، مع السؤال عن دور الذات المفردة وعن موقعها في النسق الثقافي وفي نظام العشيرة . وهذه أسئلة موجودة في كافة الأفعال الثقافية. ولقد كان جواب الشعر عليها هو الأبرز لأن الشعر هو أبرز ما في ثقافتنا وهو الوجه المكشوف دوماً لنا. وإن كانت مواقع الشعر أخذت بالاهتزاز الآن فإن هذا حدث جديد لم يك في السابق.

ويسجل لحركة الشعر الحر أنها السباقة إلى فعل تفكيك الموروث ، ونقد البنية الصلبة لثقافتنا وهي القصيدة العمودية وحدوث ذلك من شاعرة فتاة له مدلوله الخاص في مواجهة عمود الفحولة والنسق الذكوري للثقافة.

(٣)

١/٣ النسق/ الأصل:

حينما نتحدث عن حركة الشعر الحر بوصفها حادثة ثقافية فهذا يعني أن هذا الشعر قد أسهم في التأسيس لنسق إبداعي جديد. على أن كلمة «جديد» لا تعني الجدة المطلقة . فالشعر العربي – ومعه الثقافة – كانا يقومان على النسق الذكوري، وهو نسق طاغ ومهيمن. ولكن التأنيث كان له وجود من نوع ما. غير أنه وجود هامشي وربما نقول إنه وجود سلبي.

فالتأنيث يأتي رديفاً للنقص والضعف، وكلما جنحت اللغة إلى اللين فإنها حينئذ تصبح في خانة المؤنث والضعيف والمحتقر.

هذا ما تدل عليه شواهد الثقافة، ومنها موقف ابن قيس الرقيات حينما أنشد عبدالملك بن مروان قائلاً:

إن الحـــــوادث بـالمديـنـة قـــــد
أوجـــعنني وقـــرعن مـــروتيـــه
وجـــــبـــنني جب السنام ولم
يتـــركن ريشـــاً في مناكـــبـــيـــه

فقال له عبدالملك : أحسنت لولا أنك خنثت في قوافيك. فرد ابن قيس الرقيات قائلا: ما عدوت كتاب الله «ما أغنى عني ماليه. هلك عني سلطانيه»[٧].

وما قاله عبدالملك بن مروان لم يصدر عن ذائقة شخصية تخصه ، ولكنه يمثل السائد الثقافي من تمثيل المؤنث بصفة الضعيف والحقير. ولقد قال المزرد بن ضرار واصفاً قوافيه بالتذكير لا بالتأنيث[٨]:

زعـــيم لمن قـــاذفـــتـــه بأوابدٍ
يغنّي بهـــا السـاري وتُحـدى الرواحل
مـــذكّـــرة تلقى كـــثـــيـــراً رواتـهـــا
ضـــواحٍ لـهـــا في كل أرض أزامل

متجاوباً بذلك مع أبي النجم العجلي الذي جعل شيطانه ذكراً في حين قلل من شأن أصحاب الشياطين الإناث[٩].

وهذا هو البد الذي لم يسع المتنبي فأعلن تحقيره للمؤنث الشعري في قوله:

مـــدحت قـــومـــاً وإن عـــشنا نظمت لهم
قـــصـــائداً من إناث الخـــيل والحـــصن
تحت العـــجـــاج قـــوافـــيـــهـــا مـــضـــمَّـــرة
إذا تـنـوشـــــدن لـم يـدخـلـن فـي اذن

ولهذا وصف أبوتمام قصائده بأنهن بنون ذكور ومن ثم فشعره غال عليه وثمين عنده لأنه شعر فحولي[١٠] ومن قبله وصف الفرزدق الشعر بأنه جمل بازل[١١].

هذه ذهنية ثقافية نتج عنها احتقار الخطاب اللين لأن ما هو لين هو مؤنث وما هو مؤنث فهو محقر. وهذا بالضبط ما جرى في عصرنا هذا في الرد على دعوة محمد مندور للشعر المهموس،[١٢] حيث وصفت الدعوة وصاحبها بالتخنث، مثلما جرت مهاجمة قصيدة التفعيلة بسبب ما سموه بميوعتها[١٣] أي أنوثتها.

وهذا أفضى بالمرأة قديماً لأن تكون خارج الإبداع الشعري وصار كل ما هو مؤنث فهو مضاد لما هو شعري، وصار الشعري هو الفحولي فحسب. حتى إذا ما أرادت الأنثى أن تقول شعراً فليس لها سوى شعر الفحول لتقول على غراره – كما لدى الخنساء وكما نرى لدى ليلى الأخيلية التي ينسب لها أبيات لا تختلف عن شعر أي رجل فحل وإليك مثالاً على ذلك في قولها[١٤]:

نحن الأخايل لا يزال غلامنا
حتى يدب على العصا مذكورا

تبكي السيوف إذا فقدن أكفنا
جزعاً وتعلمنا الرفاق بحورا

ولنحن أوثق في صدور نسائكم
منكم إذا بكر الصراخ بكورا

وهذا شعر ذكوري لم تجد المرأة بداً من قوله ولم تنتبه إلى فحولية لغتها لأن النسق الثقافي الشعري نسق فحولي فحسب.

٢/٣ – ذاك نسق فحولي واضح الهيمنة، غير أن في الثقافة نسقاً آخر أنثوياً يتحرك بحياء شديد حتى لقد جاء ضعيفاً ومستسلماً. فالشعراء الذكور ظلوا يعطون قصائدهم وقوافيهم صفات مؤنثة. فأبوتمام وصف قصائده بأنهن عذارى[١٥]. والحصين المري جعلها قافية غير أنسية – وكأن ذلك تحد واضح لشتيمة العجلي

وتحقيره لأصحاب الشياطين المؤنثة - وجاء عمر أبوريشة أخيراً ليصف القصائد بأنهن بنات الشاعر(١٦) ناقضاً بذلك أبا تمام الذي اتخذ القصائد بنين يعتز بهم وينتمي إليهم.

هذه مؤشرات ضعيفة تنام في دعة وسكون واستسلام تحت خيمة العمود الذكوري بنسقه الفحولي الطاغي، ولم ينتج عنها خطاب إبداعي ملحوظ ولم تجد المرأة لنفسها موقعاً قط في الخطاب الشعري القديم. لأن الشعر جمل بازل وشيطان ذكر ولأن القوافي مذكرة، وظل التأنيث هامشيا وسلبياً وعاجزاً، إلى أن جاءت حركة الشعر الحر «قصيدة التفعيلة» لتجترح نسقاً جديداً في الشعر العربي سوف نلاحق تجلياته في الفقرات التالية.

(٤)

كسر النسق/ علامات التأنيث:

٤/١ - لاشك أن الشعريات الرومانسية العربية قد لينت النسق الشعري وخففت من غلواء الشعر والشاعر حتى جاء نوع من الشعر الذاتي والوجداني والإنساني - أو المهموس حسب كلمات مندور - غير أن الفتح الشعري الأهم في مجال النسق والخطاب هو ما حدث فعلاً في حركة الشعر الحر وعلى يدي نازك الملائكة والسياب تحديداً. ولسنا نقول إن هذا قد حدث بوعي وقصد منهما، ولكننا نستطيع أن نقرأ حركة تغير النسق وتولد نسق جديد عبر فعلهما الإبداعي من جهة وعبر مقولات نازك الملائكة النقدية من جهة ثانية.

على أن هناك مؤشرات خفية توحي برغبة مضمرة لدى نازك الملائكة لكي تؤسس للنسق الجديد، لكنها ليست في موقع قوي لإعلان المشروع والجهر به وتتنازعها رغبتان، رغبة النهضة ، والخوف من هذه النهضة ، ولقد عبرت عن ذلك في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» حيث ظهر التردد والخوف ، بينما كانت في مقدمتها لديوانها «شظايا ورماد» أكثر شجاعة وأقوى إرادة. ولقد كتبت مقدمة الديوان عام ١٩٤٩ بينما صدر كتاب قضايا الشعر المعاصر عام ١٩٦٢ بفارق أربعة عشر عاماً، وهو الفارق ما

بين الشجاعة والتخوف. وهو أيضاً الفارق بين «الشظايا» و«القضايا» حيث تحمل كل مفردة منهما دلالاتها الخاص فيما بين التمرد والحياد.

وفي شظايا نجد الشاعرة تتحدث بجرأة وقوة عن «التحرير التام» وعن تكسير القواعد وتقرر أن «القواعد شيء واللغة شيء آخر – ص٨/٧» وأن الشعر العربي لم يقف على قدميه (ص٥) وكأنها بذلك تشير إلى أن الشعر سار بقدم واحدة هي القدم الذكورية ولم يستعمل القدم المؤنثة ولذا فإنه لم يسر بقدميه معاً.

وظلت تشير إلى الألفاظ الميتة والقافية الموحدة والفترة المظلمة حتى إنها وصفت هذه الحالة بالإلهة المغرورة (ص١٧) التي يجب التمرد عليها بوصفها صنماً ووثناً ووهماً وليست حقيقة.

ومن هنا دعت إلى سبر القوى الكامنة وراء الألفاظ (ص١٨-١٩) وكشف الأحاسيس المكبوتة (ص١٩) أي الذات المؤنثة في الخطاب الثقافي الشعري الذي هيمن عليه النسق المذكر. ولعل في قول نازك الملائكة بالذات الباطنية (ص٢٢) ووجوب ظهورها وسفورها ما ينم عن مشروع النسق الجديد المقموع سابقاً والذي يسعى الآن إلى البروز والظهور.

وفي كلام نازك في هذه المقدمة إيحاءات تنبئ عن المكبوت الثقافي مثل كلمات «الوأد» ومصطلح «الكامل» حيث يحيل «الكامل» إلى وصف النسق القديم المهيمن الذي ظل يئد الذات الباطنية ويحولها إلى المكبوت والمقموع (ص١٦) مثلما تتردد كلمة العائق (ص١٦) والعوائق بوصفها أصناماً مغرورة تقمع وتمنع[١٧].

وحينما ولدت القصيدة الجديدة جاءت تبعاً لذلك محاولات «الوأد» ولكنها فشلت ولم تفلح. هذا ما تقوله نازك حيث تتمركز كلمة «الوأد» في خطابها حاملة دلالات هذه الكلمة كفعل ثقافي أزلي ما بين الفحولة والتأنيث. وهنا تتبدى علاقات السياق النسقية، فهذا الفعل عند نازك هو «حركة الشعر الحر» وهذه هي التسمية التي تلتزم بها نازك

هنا حيث تصر على دمج كلمة «حركة» سابقة لكلمتي «الشعر الحر» من باب تأنيث المصطلح من جهة ووصفه بأنه تحرك وتغير وانتعاش للمكبوت وللذات الباطنية[١٨]

هذا هو مشهد الميلاد ومعه شهادة الميلاد المحررة بيد نازك الملائكة حيث سمت ابنتها بـ«حركة الشعر الحر» قبل أن تتسمى بعد ذلك بـ«قصيدة التفعيلة» وستكون «ماما نازك» هي الأم والحاضنة عبر الكشف والتسمية والدفاع. ويستمر ذلك من نهاية الأربعينات إلى بداية الستينات حيث يصدر كتاب «قضايا الشعر المعاصر». وهناك يبدأ خمود «الشظايا» وتظهر الأم وكأنها ترغب في إعادة البنت إلى حضن «الأب» وتبدو الأم وكأنها غير راضية على تمرد البنت على أبيها.

وتعود نازك إلى القواعد والعروض والضبط والربط والتحذير من تحرر النسق[١٩] وكأنها لم تقل عام ١٩٤٩ إن القاعدة الذهبية هي اللاقاعدة (شظايا –٥). وبذا يعود القيد بديلاً عن الاستقلال ويعود الأب الذكوري ليفرض شروطه على النسق الجديد، حسب طلب السيدة الأم التي لم ترد لابنتها أن تنال حق الاستقلال التام.

هذا هو المشهد لدى نازك ما بين عامي ٤٩و٦٢ غير أن الوضع أقوى من قدرة الشاعرة على كبح الوليدة، وما دامت محاولات الوأد قد فشلت جميعها حسب تقرير نازك نفسها فإن محاولات الكبح لم تفلح أيضاً حتى وإن كانت الأم الرؤوم هي الناصحة والراغبة في ذلك.

هذا لأن الحركة لم تكن فردية ولم تكن بفعل وحيدة مفردة، ولكنها حركة ذات بعد ثقافي وتحول نوعي في الذهنية والأنساق. ولذا فإننا نرى شعر نازك الملائكة يسير على نقيض مرادها النظري لأنه مراد أبوي قمعي وليس مراداً أمومياً إنسانياً.

جاء الإبداع لدى نازك إلى حد ما ولدى السياب إلى حد مطلق ومثل الإبداع دوراً أمومياً – لا أبوياً – وانطلق النسق الحر ليغرس لنفسه موقعاً جليلاً في الثقافة ومقروئية جديدة في الاستقبال الشعري لم تكن من قبل.

٢/٤ – يأخذ النسق الحر مجال تكوينه عبر تأنيث القصيدة وتحويل عمود الشعر إلى خطاب مفتوح يجعل النقص مدخلاً شعرياً وإبداعياً ويتنازل عن الكمال والقوة.

ولقد ابتدأ الأمر بواسطة تهشيم النسق التقليدي وتكسير عمود الشعر حيث كانت قصيدة «الكوليرا» لنازك الملائكة وقصيدة «هل كان حبا» للسياب مشروعاً لتأنيث القصيدة عبر اختراق النسق من جهة وتكسير النموذج التام من جهة ثانية بوصف عمود الشعر علامة ذكورية ترمز إلى الفحولة وتتسمى بها، وجاءت الحركة لفتح الباب أمام نسق شعري جديد ابتدأ بتأنيث الشكل عام ١٩٤٧ عام ظهور القصيدتين[٢٠] ثم جاءت جهود متواصلة بعد ذلك أفضت إلى تأنيث النسق عبر أنظمة القول وأساليب الإبداع اللغوي حيث جاءت قيم إبداعية جديدة تعتمد على المهمش والناقص والضعيف واليومي والحياتي والإنساني ، في مقابل الكامل والقوي والمتعالي مما هو من صفات النموذج الفحولي.

ولقد أفصحت نازك الملائكة عن أسباب دفعتها إلى اشهار تمردها على النموذج وحددت أربعة أسباب هي[٢١]:

أ - النزوع إلى الواقع.

ب - الحنين إلى الاستقلال.

ج - النفور من النموذج.

د - إيثار المضمون.

وإذا حددت نازك فعلها بهذه الأسباب فإن هذا يعني أنها تتهم النموذج العمودي بلا واقعيته وبتسلطه على المبدع وحرمانه من الاستقلال بوصفه نموذجاً مهيمناً، وهي أخيراً تشير إلى مشكل «المضمون» وكأنها تشير بذلك إلى غلبة النسق الذكوري في النص العمودي متعالياً بذلك على ما في اللغة من إمكانات مكبوتة ومهمشة. وتجيء نازك الملائكة بوصفها أنثى وبوصفها يافعة وهما صفتا نقص وضعف حسب معايير النموذج ، تجيء لتعلن أن الناقص والمهمش والضعيف ليست قيما ساقطة ولكنها تستطيع أن تكون قيماً إبداعية إذا ما استنهضت الحس الإبداعي فيها وتسلحت بالشجاعة والندية. وهذا ما حدث فعلاً حيث تجرأت هذه الأنثى اليافعة على عمود الفحولة وتولت تهشيمه وتكسير عموديته وإحلال نموذج منافس وجديد.

ولا شك أن لدى نازك الملائكة وعياً قوياً بما تتصدى له من دور عبر إحساسها الشديد بذاتها كذات مقموعة وإحساسها بالأشياء الصغيرة مثلما هي صغيرة أمام النموذج الفحولي، ولقد أفصحت عن انشغالها بما هو مهمل وهامشي ومغفول عنه وعن مسعاها إلى جعل ذلك قيمة إبداعية وتأسيس النص الحر على هذه الشعريات وذلك في حديثها عن قصيدتها «الخيط المشدود إلى شجرة السرو»[٢٢]. حيث صارت الأشياء الصغيرة تتكلم ، وحيث جرى تكسير فحولية الرجل في هذه القصيدة وصار الرجل ضحية لتسلطه وكبريائه، وجاء نص القصيدة متطابقاً في شكله ومضمونه حيث الشكل غير العمودي والمضمون غير الفحولي وتأنيث النص هنا شكلاً ومضموناً بواسطة توظيف النقص، نقص الأوزان وتفتتها مع تفتيت جبروت الرجل في النص وإظهاره منكسراً ومهشماً.

(٥)

ذاك وجه البداية كما ارتسمت عند نازك الملائكة وهي بداية لحادثة بعيدة المدى بوصفها حادثة ثقافية دالة ومن هنا فإن علامات تأنيث النسق الشعري أخذت وجوهاً متعددة ومتنوعة حيث شاهدنا ثورة إبداعية في اللغة ذاتها ابتدأت بميزان القول الشعري وامتدت إلى موازين الكلام وانظمة التفكير اللغوي وأساليب الإنشاء الإبداعي. تقوم كلها على مبدأ «النسبية» كنقيض للعمود الكامل والنص المطلق. والشعر هنا يعتمد على «التفعيلة» بوصفها قيمة أنثوية تحبل بإمكانات الولادة والتوليد مما جعل مبدأ النقص أساساً توليدياً وليس عيباً، على نقيض مبدأ الوزن العروضي التام حيث هو ميزان فحولي متعال ومغلق.

ويمتد مبدأ النسبية ليعم الخطاب الإبداعي كله حيث جاءت اللغة بمستواها المحكي بما إن الحكي ذاته مستوى لغوي مؤنث[٢٣] وجاءت قصائد نازك الملائكة وقصائد السياب معتمدة على أساس (الحكي) حيث صارت الحكاية قيمة شعرية يتولد منها النص والقول الشعري ونشأ للنص رحم إبداعي يحبل بالدلالات والولادات المتضاعفة . وصار القول الشعري ذا أساس عضوي فيه حيوية بمعنى النص الحي

والرحم الإبداعي الذي يزاوج ما بين الشعري والسردي ويؤلف جملة شعرية جديدة فيها شعر وفيها حكي وتنطوي على رحمها الخاص بها كمولد دلالي قابل للتلاقح والتوالد ، وبذا دخل النص الشعري إلى مستوى جديد يقوم على التعدد والتنوع وتجاور الأصوات بديلاً عن الصوت الواحد. وتكسرت بهذا، الأنا الشعرية الصارمة التي كانت تطغى على العمود القديم وتدير أنظمة الخطاب الشعري التقليدي وآلت هذه (الأنا) الفحولية إلى حال من الانكسار والتهشم مثلما تهشم عمود العروض. ولقد أخذ ذلك أبعاداً ثلاثة متوسلاً بالحكاية بوصفها فعلاً من أفعال الحمل والولادة، أي الإبداع بمعناه الأعمق ، وبالحزن بوصفه قيمة دلالية جوهرية تجعل النسق أكثر غوصاً على المكبوت الإنساني، وبالتالي فإن القصيدة بوصفها أما ورحماً ولودا تصبح هي القيمة النسقية للإبداع الحر. ولسوف نقف على هذه الأبعاد واحدة واحدة فيما يلي من قول.

١/٥ - النص الضيف/ الحكاية أنثى دلالية:

يظهر بدر شاكر السياب في حركة الشعر الحر «قصيدة التفعيلة» بوصفه الشاعر الكاشف لجسد النص الجديد، ذاك لأنه قد أدرك أن الجسد الحي يتحرك بالضرورة بواسطة قدمين اثنتين ، وهما عنده الإيقاع والحكاية. ولقد اشترك مع نازك في هذا الاكتشاف وأسهما معاً في فتح ثغرات فككت النسق العمودي وحررت القصيدة من سلطة العمود. ثم دخلا معاً إلى نظام القول الشعري بتوظيف الحكاية توظيفاً شعرياً آلف ما بين الإيقاع الحر والسياق الحكائي المشعرن.

وإن تراءت لنا اليوم «قصيدة الكوليرا» لنازك وكأنما هي نص ساذج وبسيط إلا أنها في وقتها «عام ١٩٤٧» كانت فتحاً وبداية شجاعة لفتاة يافعة تجرأت على عمود الفحول وعلى نظام لغتهم. وفي هذه القصيدة إضافة إلى لعبة الإيقاع – توظيف للحكاية واستنبات لفكرة النص الولود، وفكرة التزاوج الدلالي حيث يأتي الموت والولادة معاً في رحم نصوصي لاشك أنه رحم قابل للتلقيح والتناسل[٢٤]ثم جاءت نازك بقصائد مثل «الخيط المشدود إلى شجرة السرو»[٢٥] وقد كتبت القصيدة بعد سنتين من كتابة الكوليرا أي عام ١٩٤٩ وقصائد مثل «مر القطار» والأفعوان» و«خرافات» و«نهاية الألم»

و«أنا» ، وكلها من نصوص ديوانها «شظايا ورماد» ، وفيها تدخل نازك إلى فكرة التزاوج بين العناصر والثقافات[٢٦] ومن ثم تأسيس رحم دلالي للنص تتولد عنه الشعرية الجديدة حيث تصبح «الحكاية» قيمة شعرية وأساساً إبداعياً.

ولكن الإنجاز الأكبر هنا سوف يسجل للسياب الذي أبدع بشكل لافت في توظيف «النص الضيف» ونقصد بذلك استخدام السياب للأسطورة استخداماً شعرياً جديداً فيها تجريب أولا ثم إنه تجريب أفضى إلى نجاح إبداعي ملحوظ.

ومن الواضح أن السياب كان يحس بجفاف النسق الشعري القديم وضيقه، ويحس أن في نفسه توترات شعرية لا يستوعبها النسق العمودي ولقد أشار إلى معاناته مع النص في قصيدته المعنونة «القصيدة والعنقاء» حيث يردد:

جنازتي في الغرفة الجديدة

تهتف بي أن أكتب القصيدة

فأكتب

ما في دمي وأشطب

حتى تلين الفكرة العنيدة[٢٧]

وعبر الكتابة والشطب تأتي «الفكرة العنيدة» ، وهذه الفكرة هي النسق الشعري الجديد الذي وجد طريقه عبر الحكاية والأسطورة التي صارت للسياب بمثابة «الغرفة الجديدة الواسعة»:

وغرفتي الجديدة

واسعة، أوسع لي من قبري

هذا الإحساس العنيف لدى السياب بالتوتر الإبداعي من جهة وضيق النسق العمودي من جهة ثانية هو ما جعله يفرح بالاكتشاف الجديد في تحطيم الوزن العمودي أولاً ثم في تعرفه – عبر جبرا ابراهيم جبرا – على ثقافة الأساطير القديمة بوصفها حكايات إنسانية تحمل بذور الهاجس البشري المقموع ، وراح يوظف الأساطير في نصوصه توظيفاً تدرج في مراحل ترقى بها الإبداع عنده إلى أن بلغ اللحظة التي فيها لانت الفكرة العنيدة.

على أن تليين العنيدة وترويضها أخذ منه عناء وتجريباً متواصلاً بدأ – أولاً – بمجرد الضيافة الكريمة للنص الضيف، حيث تحل الأسطورة حلولا قسرياً، ولكن الشاعر يظل حيوياً ومنفتحاً على التجريب والبحث إلى أن يدخل في مرحلة أكثر نضجاً حينما زاوج ما بين الأسطورة والحكاية وجعلهما معاً أساساً كما هو في «المومس العمياء» و«حفار القبور» ثم انتهى أخيراً إلى مرحلة متقدمة في صناعة الفن الشعري حينما أحدث اندماجا تاماً بين عناصر الحكي المتحدة والمتضامنة كما في «انشودة المطر» حيث جرى تبيىء الحكاية الأسطورية مع الحكاية الذاتية وجاء سطح النص خلوا من ضغط النص الضيف ودخل الضيف إلى جوف الدار وصار من أهلها وانفتح النص قائلاً:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

.... الخ

وهنا نجد نصاً مؤنثاً يقوم على كائن أنثوي حالٌ في النص وليس أجنبياً عنه وليس مجرد ضيف عزيز، وتتحول الأسطورة هنا من عشتار البابلية إلى نواة نصوصية يتولد عنها نص حديث بسياق حديث وبالتالي فهو نسق جديد تصبح فيه «الأنوثة» قيمة شعرية فهي ليست كائناً متغزلاً به وكأنما هو مجرد معشوق جسدي شبقي أو مجرد عامل تحفيزي على القول، كما أنها ليست مجرد مجاز بلاغي أو استعارة طارئة على النص أو حكاية خارجية، ولكنها هي النص ذاته، ولذا تأتي قصيدة «أنشودة المطر» بوصفها قمة إبداعية تحمل صورة النص ذي الرحم الولود. ولم يحدث هذا إلا بعد بحث طويل ومعاناة باتجاه «الفكرة العنيدة» والرغبة في تليينها.

هناك نرى الجسد الميت يعلن الحياة ويسميها في قصيدته «وصية محتضر»[٢٨]:

أنا ميت لا يكذب الموتى. وأكفر بالمعاني

إن كان غير القلب منبعها

...

دماغي وارث الأجيال

عابر لجة الأكوان.

يتحول الشاعر الشخص إلى «ذات شاعرة» لاتكذب لأنها ذات ميتة والأموات لايكذبون، وبما إنه ميت فإن دماغه عالمي وإنساني وكوني. وهنا تأتي الحكاية بما أنها صدق خالص وبما أنها إنسانية وكونية، وإذا ما جئنا إلى أنشودة المطر نجد الحكاية مخزونة في جوف النص «حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال - لم تترك الرياح من ثمود في الوادي من أثر»(٢٩).

الحكاية أنثى ساكنة ساكتة «مقموعة» وإذا نزع عنها قمعها «بكسر القاف» عنوة فإن العينين تتحولان من غابتي نخيل إلى ألف أفعى تشرب الرحيق . فالوباء مخبوء بالمطر(٣٠) والشرر الناري مخبوء في العينين اللتين طالما تغزل بهما الفحول وحولوهما إلى مجرد زينة جسدية شبقية، لكنهما هنا يتحولان إلى حكاية تفضح البغاة والزناة أحفاد أوديب منتهك حرمة الجسد المؤنث، الجسد الأم، والرحم الولود، هؤلاء الذين ينتهكون كرامة الأنوثة ويحولونها إلى بغي:

المال شيطان المدينة

رب فاوست الجديد

«المومس العمياء»(٣١)

هذا هو شعار الزناة منتهكي حرمة الجسد المؤنث، وهنا تتحول الأنوثة إلى (حكاية) تدين الاغتصاب والانتهاك والعنف وإذا ما فض الرجال ختم الحكاية إنها تتحول إلى رياح لاتبقى في الديار من ثمود من أحد.

المال شيطان المدينة...

هذه جملة شعرية حكائية لا تأتي في نص عمودي حيث إن ثقافة الفحولة تعبد المال وتسخر الإبداع الشعري من أجله إلى أن صار فن المديح والتكسب أهم فنون الشعر عندهم فهو جالب المال. ولكن المال في النص الجديد هو «شيطان المدينة» وهو السبب في انتهاك حرمة الجسد المؤنث وتحويله إلى البغاء ولم يك بد لهذه «العنيدة» من أن تتحول إلى حكاية يتنشأ عنها رحم نصوصي يدين القبح ويفضحه عبر قيم دلالية مغفول عنها وهي قيمة الموت حيث الميت لا يكذب وقيمة الأسطورة حيث الحكاية التي لا يمكن تكذيبها وقيمة الولادة حيث لا أحد يرفض الميلاد سوى الثقافة الجاهلية التي تئد الجسد الغض المؤنث لتخلص منه وتلغيه من السياق الثقافي.

ولكن الأنوثة تعود هنا في هذا الفتح الإبداعي لتؤسس لها نسقاً حياً لم تستطع جهود الفحول على وأده على الرغم من كل المحاولات[٢٣]

ولقد أدرك السياب جنايه الفحولة ضد المحكي والمؤنث، وهو ما نراه في قوله «الديوان ٣١٩»:

تنُّورنا الوهاج تزحمه أكف المصطلين
وحديث عمتي الخفيض عن الملوك الغابرين
ووراء باب كالقضاء
أيدٍ تطاع بما تشاء لأنها أيدي رجال
كان الرجال يعربدون ويسمرون بلا كلال
أفتذكرين؟
أفتذكرين؟
سعداء كنا قانعين
بذلك القصص الحزين لأنه قصص النساء
حشد من الحيوات والأزمان، كنا عنفوانه
كنا مداريه اللذين ينال بينهما كيانه

وفي هذا النص إشارات إلى الحكي بوصفه قيمة أنثوية مقموعة يقعمها الفحول ولكن الشاعر هنا يعيد للأنوثة وللحكاية وللطفولة قيمها المعنوية ويوظف ذلك كله في التأسيس لذهنيه شعرية جديدة تتحرر من شروط النسق القديم وتشرع في تأسيس نسق جديد حر.

٢/٥ - الحزن بوصفه أنثى:

في النسق الشعري العمودي كانت الفحولة هي القيمة الشعرية حيث القوم والتفرد والذات المتعالية ، وهذا نسق لا ريب أنه اصطناعي ومفتعل وبالتالي فإنه نسق متعال وغير واقعي. حتى لقد احتار باحث مثل غرونباوم وعجز عن تصنيف شعر الرثاء مع أشعار الفحول وراح يعده فنا نسائياً رابطاً الرثاء بأصل نسوي مع عادة

النياحة وأناشيد النواح النسائية[٣٣] ولعله في ذلك قد تطبع بطابع الفحولة فرأى كل ما هو وجداني وإنساني وغير نفعي – إذن – غير فحولي وبالتالي فإنه نسوي. وكان مثال الخنساء مسعفاً غرونباوم لتعزيز فكرته.

والخنساء شاعرة مفردة سواء بوصفها امرأة في تراث رجالي أو في كونها شاعرة الرثاء، ولذا فإن نسوية الرثاء لن تتأتى من كونه فنا تقوله النساء وإنما تأتيه الصفة من كونه فن المشاعر المكبوتة وصوت الضمير الذاتي وصوت الحزن.

وحينما نقول الحزن فإننا نضع أيدينا على معنى أساسي من معاني الحياة، وهو المعنى الذي كانت تتعالى عليه الفحول. فالفحل رجل قوي لا ينكسر ولا يضعف ويجب ألا يظهر في شعره أو قوله انكسار أو ضعف، فهذه أمور مضادة للفحولة، وجرى بذلك تطابق بين شكل القصيدة العمودية وهو شكل تام البناء متماسك التركيب وذو ظاهر متكامل وقائم بذاته ومستغن عما عداه وهذا شكل ينعكس على مضمونه من حيث صفات التمام والكمال والتعالي، وهذه هي القيم الشعرية الفحولية. وما خرج عن هذه الصفات فهو نسوي كالرثاء أو متخنث كقوافي ابن قيس الرقيات – وقد سبق القول فيها – أو مهموس وهو الموصوف بالأنثوي كما حدث لدعوة مندور. وهذا يعني إغلاق النموذج الفحولي واكتفاءه بصفات الكمال والتعالي.

ومن هنا يأتي انكسار النموذج في أوزانه متساوقاً مع انكسارات أخرى تغير من دلالات النسق الشعري ومن أنظمة الخطاب وأساليبه. وجاء شعر فيه انكسار وتهشم في أوزانه وفي دلالاته ، وكان «الحزن» هو القمة الدلالية الأبرز شعرياً ونسقياً بوصفه علامة على تأنث النسق.

ولقد تصاحب «الحزن» بوصفه أصلاً دلالياً ونسقياً مع القصيدة الحرة، وفي قصيدة الكوليرا كان الانكسار الوزني مصحوباً بالانكسار الدلالي حيث الحزن من جهة والحكي من جهة أخرى هما الفعلان الشعريان المشكلان للنص وهما معا قيمتان غير فحوليتين.

ثم سار الحزن ليكون علامة أولية على هذا النسق الشعري لدى نازك ولدى السياب معاً. ولقد تدرج عند نازك على ثلاثة مستويات أولها المستوى البسيط ثم المركب وأخيراً العضوي، وما بين الكوليرا و«مرثية أمرأة لاقيمة لها»[٣٤] و«إلى أختي سها»[٣٥] و«هل ترجعين»[٣٦] و«إلى عمتي الراحلة[٣٧]» و«صائدة الماضي»[٣٨] و«مرثية يوم تافه»[٣٩]. حيث نرى الحزن بمستواه البسيط وهو الحزن المتغذي على حادثة الموت والمتمثل على شكل مرثية مثلها مثل المراثي التقليدية. وهذا هو المستوى الأول لسيرة الحزن لدى نازك.

ثم يأتي الحزن المركب حيث يتنشأ الحزن عبر ولادة نصوصية، وذلك في قصيدة «الخيط المشدود إلى شجرة السرو»[٤٠]، وفيها تتطور صناعة الحزن حيث يأتي الحزن من داخل النص وبأسباب نصوصية مبنى بعضها على بعض ويجري في القصيدة استنبات الحزن في نفس الرجل بطل النص، والذي كان في أصله عاشقاً لبطلة النص فغدر بها وهجرها ثم عاد بعد هجران طويل ليكتشف أن حبيبته قد ماتت ولم يجد أمامه شيئاً يتعلق به سوى خيط مشدود إلى جذع شجرة وتعلق ذهنه بهذا الخيط، حيث احتل الخيط ذهن الرجل وأشغله عن نفسه وعن حياته.

هذه هي حكاية القصيدة، وهي بهذا نص يعتمد على الحكي والحبك لرسم دلالاته ثم إنها تصطنع حدثاً جوهرياً بموت الحبيبة كي يدخل الفحل في «الحزن» ويذوق طعم هذا الجنين المؤنث.

ثم إن الرجل الفحل قد وضع في موضع لا يجد معه بدا من ملاحظة مالم يكن يراه من قبل وهو الخيط المشدود إلى الشجرة مما يؤدي به إلى ملاحظة هذا المنسي المهمل والمغفول عنه، تماماً مثلما نسي الرجل حبيبته وهجرها ثم عاد ليضع نفسه في الحزن وفي الهامشي.

كتبت نازك الملائكة هذا النص عام ١٩٤٩ أي بعد سنتين من كتابة «الكوليرا» ومن ميلاد القصيدة الحرة، فهو النص الطفل الغض ذو السنتين والذي هو على مشارف

الفطام بعد أن تغذى على لبن الأم الحنون، ولذا فهو نص حي ومتحرك ومتغذ بالمعنى الانثوي، وجاء مركباً ومسبوكاً سبكاً حكائياً يتخلق المعنى من تراكيبه وحبكته السردية والدلالية. مفارقاً بذلك المستوى البسيط للحزن الرومانسي والمراثي الشعرية.

ثم يأتي المستوى الثالث، وهو العضوي والمتمثل بقصيدتها «ثلاث مرات لأمي»(٤١) وهي نص يتكون من ثلاث قصائد: أغنية للحزن، ومقدم الحزن، والزهرة السوداء، حيث يجري افتتاح النص بهذه الكلمات:

افسحوا الدرب له، للقادم الصافي الشعور

للغلام المرهف السابح في بحر أريج

ذي الجبين الأبيض السارق أسرار الثلوج

إنه جاء إلينا عابراً خصب السرور

إنه أهدأ من ماء الغدير

فاحذروا أن تجرحوه بالضجيج

هو الغلام المرهف، والقصيدة مكتوبة عام ١٩٥٣ بعد ست سنوات من الكوليرا مما يجعل النص غلاماً مرهفاً يسير على قدميه جارياً وناشطاً ومحققاً نقلة نوعية في الأداء الشعري حيث تنضج النظرة الدلالية لهذا المعنى العميق الذي هو الحزن، ليس بمعناه الرومانسي البسيط ولا بمعنى الرثاء التقليدي، وإنما هو نوع دلالي محدث يتحول فيه الحزن إلى عنصر شعري عضوي إنه «خيطنا الأخير وفيه من أمسنا ألف شيء – قرارة ص ١٢٣»

وما دام أنه الخيط الأخير فهذا ربط عضوي له بالخيط المشدود إلى شجرة السرو، ولذا فإنه حزن أصيل وعضوي.

ونازك الملائكة في هذه القصائد الثلاث تطور مفهوم الحزن لتجعل منه مادة للاحتفاء والاحتفال بوصفه أمراً مطلوباً وأساساً حياتياً فهي لا ترفضه ولا تخاف منه، ولا تفر منه، إنها تطلبه وتفسح له الطريق وتجعل منه غلاماً مرهفاً يحتاج إلى من يحضنه ويحبه ويرأف به ويتحول الحزن بذلك من معنى مقموع يتعالى عليه الشاعر

الفحل أو معنى مكروه يفر منه الشاعر الرومانسي إلى معنى مطلوب ومحبوب، ولذا فإن قصيدة نازك هذه تركت أثراً شعرياً عميقاً وواسعاً في الجيل الشعري كله وسجلت هذه القصائد حضوراً وأثراً بالغاً في كافة شعراء الجيل[٤٢] ذلك لأن المعنى الجديد للحزن أكسب الخطاب الشعري منظوراً جديداً كشف فيه الحجب عن المعاني المقموعة والمهمشة، وأعاد القيمة لواحدة من الدلالات الجوهرية في الوجود الإنساني. ولقد ظل هذا المعنى معزولاً ومهملاً لدى السادة الفحول إلى أن جاءت القصيدة الحرة فحررت هذه الدلالة من إسارها.

ولقد أسهم السياب إسهاماً جليلاً في ترسيخ هذه الدلالة وزرعها في جسد القصيدة الحرة حيث يجري استنطاق دموع الرجال الذين لم يكن لهم دموع في زمن الفحولة، ويجري توظيف الحزن بأسلوب أكثر تعقيداً وأعمق تركيباً حتى ليصبح الحزن ضمير النص ونسقه. والحزن لدى السياب يأخذ بعده الأعمق لأن القصيدة عنده تنبني على أساس عضوي هو هذا الحزن الأعمق الذي يشكل روح النص ويبني دلالاته، ويمثل السر الإبداعي في تجربة السياب وهو ما سنراه في الفقرة التالية.

٣/٥ - القصيدة بوصفها أماً:

إن كانت القصائد أبناء الشاعر كما هي صورتها لدى الفحول[٤٣] فإن هذه البنوة تأخذ في سياق فحولي يجعل الشاعر (أبا) بمعنى أنه مصدر القوة والسلطة، وبذا فهو الكامل مبنى ومعنى، غير أن الضمير الشعري الحر يأخذ نسقه من الفعل الإنساني، ويتمثل هذا في تجربة السياب الإبداعية حيث يتحول الشاعر الأب إلى طفل تائه ويتحول الفحل إلى غلام مرهف «حسب عبارة نازك عن الحزن». وهذا الغلام المرهف يأتي مكسوراً ومنكسراً مثل انكسار النص بعد تحطم عموده العروضي.

عمودان يتحطمان، عمود القصيدة وعمود الدلالة، مما يجعل الحزن غلاما مرهفاً تمد له نازك الجسور لكي يسير وينمو، وإن كانت نازك هي الأم والحاضنة فإن السياب لا يأتي بوصفه الأب والراعي فيعيدنا إلى زمن الفحولة، ولكنه يأتي بوصفه ذلك الغلام المرهف ويسمح لانكساراته بأن تفصح عن ذاتها وتشهر عن حقيقتها المخبأة منذ عهود.

ويبدأ الأمر عند السياب بادراكه لقيم الحكاية من جهة والأنوثة من جهة ثانية وبإدراكه لطفولة الكائن الإنساني من جهة ثالثة[٤٤] وإدراكه لهذه القيم ساعده على كشف زيف الدعوى الذكورية بكمال الذات الشاعرة وقوتها، وهذا جعله يكشف انكسارات هذه الذات ونقصها مما يجعلها محتاجة إلى الآخر وليست كاملة، ومما يجعل الذكورة عاجزة عن مواجهة الحياة بذكوريتها فحسب، ولذا فهي محتاجة إلى منظومة قيمية تستمدها من غيرها ولذا فإنه يكشف عن عيوب الذات ونواقصها ويبحث عن حل للمعضل الإنساني مما يجعل الشعر خطاباً إنسانياً وصرخة بشرية، وسؤالا ملحاً وإشهاراً صادقاً عن الجوهر وكشفاً للزيف والادعاء، وهذا هو لب الصياغة الجديدة مما يجعلها نسقاً جديداً وحراً.

ولم يصل السياب إلى ذلك مباشرة ولكنه حققه عبر التجريب والاستكشاف والبحث القلق، وعلامة ذلك أننا نرى السياب يبدأ نصوصه في بدايات فحولية ما يلبث أن يلتفت عنها ويتجه إلى تأنيث قصيدته، وكمثال على ذلك نقف على قصيدته «مدينة بلا مطر»[٤٥] حيث يفتتح النص بفاتحة تفوح منها رائحة الفواتح الفحولية والمطالع العمودية:

مدينتنا تؤرق ليلها نار بلا لهب
تحم دروبها والدور ثم تزول حماها
ويصبغها الغروب بكل ما حملته من سحب
فتوشك ان تطير شرارة ويهب موتاها:
«صحا من نومه الطيني تحت عرائش العنب
صحا تموز، عاد لبابل الخضراء يرعاها»

هذه قصيدة تبدأ فحولية في نسقها اللغوي وفي روحها الداخلية حيث يهب تموز الفحل من نومه ليعود لبابل الأنثى كي يرعاها. والأنوثة هنا محتاجة للفحولة ولا تقوم إلا بعمود الفحولة مثلما أن القصيدة لا تولد إلا عبر النسق الفحولي، غير أن هذه ليست سوى بداية النص الذي ما زال مرتكساً إلى الشرط القديم، وهو شرط ما يلبث النص أن يصحو منه وتأتي «عشتار» لتحل محل تموز وتتولى عشتار أطفالها الباحثين

عنها لأن أطفال بابل اكتشفوا أن الأب لا يقوى على إطعامهم وسد جوعهم ولذا ظلوا يبحثون عن الأم:

وتبحث عنك ايدينا
لأن الخوف ملء قلوبنا، ورياح آذار
تهز مهودنا فنخاف . والأصوات تدعونا
جياع نحن مرتجفون في الظلمة
ونبحث عن يد في الليل تطعمنا، تغطينا
نشد عيوننا الملتفتات بزندها العاري
ونبحث عنك في الظلماء، عن ثديين، عن حُلمه
فيا من صدرها الأفق الكبير وثديها الغيمة
سمعت نشيجنا ورأيت كيف نموت فاسقينا[٤٦]

يتجه الأطفال إلى الأم متوسلين بالحكاية وبالرمز وبعناصر الحياة الأساسية: الخوف والجوع والحاجة. وهي عناصر لا يستجيب لها الأب/ الفحل الذي ينفث رياحه بوصفه (آذار) القاسي والمتسلط، ويكتشف الأطفال حاجتهم ويرون نقصهم ولذا يتوجهون إلى (الأم) هنا في هذا النص الذي ابتدأ فحولياً ثم تأنث ، وهو قد تأنث لأسباب انسانية وجوهرية، فالنص طفل (غلام مرهف) وهو محتاج إلى أم. هذه الأم الحكاية الأم الأسطورة والأم القصيدة. تلك التي نجدها في كل نصوص السياب كما هنا وكما في (أنشودة المطر) التي نقرأ فيها الأم/ الحكاية:

كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام
بأن امه التي افاق منذ عام
فلم يجدها ، ثم حين لجّ في السؤال
قالوا له : «بعد غد تعود..»
لا بد ان تعود
وإن تهامس الرفاق انها هناك
في جانب التل تنام نومة اللحود
تسف من ترابها وتشرب المطر[٤٧]

عنصران أنثويان جوهريان: الأم والحكاية. ولقد آثر الشاعر الحكاية بوصفها نسقاً مؤنثاً وخطاباً أمومياً ووحد بينها وبين الأم التي تظل جسداً غائباً وروحاً حاضرة، ومن هنا جاءت القرية لتحل في النص بوصفها أماً أيضاً. وتتردد جملة (جيكور أمي)[٤٨] في نصوص السياب حاملة معها صفات الأمومة والحنان:

جيكور مسِّي جبيني فهو ملتهب

....

جيكور مدي غشاء الظل والزهر

سدي به باب أفكاري لأنساها

جيكور لمي غطامي وانفضي كفني

أفياء جيكور أهواها

كأنها انسرحت من قبرها البالي

من قبر أمي التي صارت أضالعها التعبى وعيناها

من أرض جيكور ترعاني وأرعاها[٤٩]

من هذا النسيج الإبداعي يتنشأ لا أقول نص شعري جديد فحسب وإنما يتنشأ إنسان مختلف، هذا الإنسان القابع من وراء النص وهو ذات تحمل اختلافاتها وتميزاتها لأنها ذات أدركت أنها مختلفة وبالتالي صارت متميزة وجاءنا الإنسان كبديل عن الفحل. هذا الإنسان الذي أحس بالمعول الحجري:

رنين المعول الحجري في المرتج من نبضي

يدمر في خيالي صورة الأرض[٥٠]

تدمرت صورة الأرض كما عهدنا من قبل، وجاءت إليه صورة مختلفة للأرض وللأشياء واعترف بهذا الدمار وأبصره وتبصر به ولذا نطق باختلاف وتميز وتنازل عن صورة الشاعر الأب لأن هذا الشاعر انقرض فعلاً ولم يعد ضرورياً لأنه لم يعد واقعياً وصحيحاً وجاء بديلاً عنه إنسان يرى القصيدة (أمّاً) ويرى الحكاية هوية ويرى الأنوثة حاجة وضرورة حياتية.

ومن هنا يجيء (المطر) بوصفه عنصراً توليدياً به تتأنث الأرض وتحبل وتلد في مقابل حالة (اللامطر) وهي حالة الجدب الذكوري وحالة سيطرة (أدونيس) المتسلط[٥١] وهذا يؤدي إلى انكسار الرجولة وضعفها وتحولها إلى حال من الخوف لاتدري عنه إلا حينما تواجهها لحظة الحكي، ولحظة الحكي هي لحظة الكشف والمواجهة:

يدندن حولها القصاص: «يحكى أن جنيه..»
فيرتجف الشيوخ ويصمت الأطفال في دهش وإخلاد
كأن زئير آلاف الأسود يرن في وادٍ
وقد ضلوا حيارى فيه ، ثم ترن أغنية[٥٢]

تتواضع الرجولة وتدخل (مع) الأطفال في الوحشة والصمت والترقب بانتظار الحكاية والأم مع الاعتراف بالجوع والخوف حيث يتغلب الفعلي واليومي ويظهر المقموع.

٤/٥ – لدى السياب تجتمع عناصر التذكير في مواجهة سافرة مع عناصر التأنيث، ونرى تموز وأدونيس وآذار وبويب في مواجهة عشتار وجيكور والقصيدة العنقاء، وعلى عكس النسق القديم فإن عناصر الذكورة تنهزم أمام عناصر التأنيث ورأينا في الفترة السابقة تراجع تموز وآذار أمام عشتار وهو ما أحدث تغييراً نسقياً في علاقات القوى بين العناصر والأشياء ، ومنه يأتي تغيير جوهري في التصور الذهني لدلالات العناصر . فالوطن – مثلاً – لدى ابن الرومي هو منزل مملوك يملكه الشاعر وله الخيار في بيعه أو الاحتفاظ به وله فيه مآرب وهو حقيقة وواقعاً (ملك) يمتلكه الشاعر. فالشاعر مالك وآمر وفاعل. هذا هو الشاعر/ الفحل[٥٣] ثم يجيء بعد ذلك الشاعر الرومانسي حيث يتحول الوطن إلى كعبة يطوف بها الشاعر وإلى مغنى وإلى موطن حسن وإلى دار أحلام – كما هي لدى إبراهيم ناجي في قصيدة (العودة)[٥٤] والوطن هنا ملكية خاصة والشاعرمالك متسلط أو عاشق هيمان، وفي كلتا الحالتين يظل الوطن خارجياً ومفعولاً به. والفاعل هو الشاعر.

أما لدى السياب فإن الوطن يتحول إلى (أم): جيكور أمي، ويتحول إلى أنثى واهبة معطاءة (عشتار)، وبما إنها كذلك فإن المذكر يتحول إلى طفل لهذه الأم وليس مالكاً لها متسلطاً عليها أو عاشقاً فاعلاً ، إنه هنا محتاج إليها طالب لها باحث عنها يدله عليها الجوع والخوف والضياع وما لم تأت فسيظل مكسوراً وتائها.

وبما إنها أم، وبما إن الشاعر محتاج للأم فإن كل تذكير يتراجع أمامها متقلصاً إلى كائن محتاج وبالتالي فهو كائن ضعيف، ولذا جاء (بويب) ليكون طفلاً في أحضان جيكور ويجري تعريف بويب بأنه نهر (في) جيكور. إنه غلام مرهف يعيش في حضن جيكور . والسياب هنا يختار جيكور لأنها مؤنثة فيعلي من شأنها ويمحور النص من داخلها ويعيد صياغة مؤنثة تخضع للتأنيث وتستجيب له وتعري التذكير في الوقت ذاته وتفضح عجزه وضعفه واحتياجه. ومن هنا لم يأت (بويب) بوصفه أبا ولكنه يتراجع ليصبح جنيناً في رحم الأم، وتأتي جيكور أما وحاضنة وليست بنتا أو جارية أو معشوقة.

٥/٥ - من الفحل / إلى الإنسان:

في القديم الفحولي وقف المتنبي هاتفاً حيث لم يجد غضاضة بأن يقول كلمته الشعرية الفحولية المجلية: «إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشداً» و«أنا الصائح المحكي والآخر الصدى»[٥٥] وهو بهذا يتجاوب مع ما روي عن الفرزدق الذي اطلق القول السائر: «إذا صاحت الدجاجة صياح الديك فاذبحوها» قاله في امرأة ذكر له أنها قالت الشعر[٥٦].

في هذه الأقوال تظهر الفحولة بوصفها ذاتاً مغلقة لا تقيم وزناً للآخر، فالآخر ليس سوى صدى للذات، هذه الذات التي هي معادل صوتي للمطلق (الدهر) وهي ذات مذكرة فحسب، وإذا ما حاولت الأنثى أن تقول الشعر فهي دجاجة تصيح صياح الديك ولابد من ذبحها، لأنها تجرأت على حق من محتكرات الفحول.

هذا هو منطلق الفحولة بوصفها أناً مغلقةً وبوصفها صوتاً مفرداً لا آخر له. أما الشاعر الحديث فهو أقرب إلى البشرية والواقعية الإنسانية ونجد ذلك في قول للسياب عن نفسه كشاعر وعن شعره كنص ماثل حيث يصف قصائده قائلاً:[٥٧]

هي حشرجات الروح أكتبها قصائد لا افيد
منها سوى الهزء المرير على ملامح قارئيها

هذا قول يقابل نشيد الدهر للمتنبي ويناقضه، فالشاعر هنا لا ينتظر انطلاق الدهر في الانشاد، ولكنه يكشف عن الشكوى والمرارة ويشير إلى مأساة الإنسان حينما ينكسر صوته وتنكسر صورته.

وهذا وعي بالذات وبحقيقتها الانسانية لا يمكن حدوثه في النسق الفحولي ولكنه يحدث في النسق الحر وهو نسق يسمح للتعبير عن الذات وانكساراتها كما أنه يبيح للدجاجة أن تصيح لا كصياح الديك ولكنها تصيح صياحها وبصوتها وبكلماتها التي هي قصائد مؤنثة وصياح مؤنث.

٥/٦ - وفي الختام نقول إن ما جرى في نهاية الاربعينات من فتح شعري هو حادثة ثقافية لها دلالاتها الحضارية، وحدوث الفعل بيد امرأة شابة أولاً كان يحمل دلالته الرمزية التي تتجه نحو كسر عمود الفحولة شكلاً ثم مضموناً مما أسس لنسق شعري جديد يقوم على تأنيث الخطاب الشعري. ودخول العنصر النسائي في إبداع الشعر والتأسيس له وفي التنظير للخطاب الإبداعي أثمر عن فتح ثقافي كبير جاءت بعده طوابير النساء المبدعات في فن هو في الأصل فن الفحول ، وكان دور المرأة فيه هامشياً وثانوياً، ولكن الحدث هذا نتج عنه شاعرات مبدعات في عقود قليلة وهو رقم لا يقارن به أي رقم في قرون الشعر العمودي كلها، وفي مقابل شاعرة واحدة وحيدة هي الخنساء، معها بعض مقطوعات معدودة جاءنا جيل بعد جيل من نساء الشعر ومبدعاته. وهذا لم يتحقق ولم يك ليتحقق لو ظل النسق الفحولي هو الأصل الإبداعي في الشعر.

وجاء دور ثقافي يمس الخطاب الإبداعي ذاته، حين دخل اليومي والمقموع والهامشي ليكون قيمة إبداعية مما أنسن لغة الشعر وأنسن الشعر وأنسن الشاعر وجاء الشاعر بوصفه إنساناً وليس نبياً أو فحل الفحول أو (أنا) طاغية، وإنما هو بشر فيه نقص وضعف ومحتاج ومنكسر . وهذا ما جعل القصيدة الحرة تتحرر حقاً من قيود الفحولة وادعاءاتها المزعومة، وجدد الشاعرات والشعراء مجالاً في القول الشعري لكي يمارسوا فيه إنسانيتهم وبشريتهم الطبيعية، ولقد أشارت فدوى طوقان إلى ذلك وإلى كون القصيدة التفعيلية تمنحها مجالاً حراً في القول وفي تحقيق الذات(٥٨).

ومن هنا صح لنا أن نقرأ قصيدة الشعر الحر «قصيدة التفعيلة» بوصفها حادثة ثقافية لا حادثة عروضية أو أدبية أو جمالية مجردة.

****

الهوامش

١ – تردد ذلك كثيراً لدى شعراء ونقاد، انظر مثلاً نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ٣٧ مكتبة النهضة بغداد ١٩٦٥.

٢ – انظر عبدالله الغذامي : الصوت القديم الجديد ١٨–٣١ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٧ وانظر يوسف عزالدين: في الأدب العربي الحديث ٢١٩، ٢٢٧ الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٣.

٣ – محمد النويهي: قضية الشعر الجديد ٩٩ مكتبة الخانجي القاهرة ١٩٧١، وإحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر ٣٥ عالم المعرفة الكويت، فبراير ١٩٧٨.

٤ – تناولنا ذلك في مبحث (تأنيث القصيدة) وقد ألقي البحث في مهرجان الشعر في القاهرة نوفمبر ١٩٩٦ ونشر في مجلة (علامات) ديسمبر ١٩٩٦ ص ص ٧–٢٢ جدة، النادي الأدبي الثقافي. وفي مجلة (فصول) صيف ١٩٩٧ ص ص ٦٦ – ٧٢.

٥ – أدونيس: ها أنت أيها الوقت ٢٩ دار الآداب بيروت ١٩٩٣ وإحسان عباس في مقابلة أجراها معه علي العميم جريدة (الشرق الأوسط) عدد ٦٠٤٠ الاثنين ١٩٩٥/٦/١٢.

٦ – ناقش علي الوردي انتقال المجتمع العربي والعراقي خاصة من العشيرة إلى المدينة وما صاحب ذلك من تغير وتحول وذلك في العديد من كتبه وبحوثه ومقالاته.

٧ – ابن قتيبه: الشعر والشعراء ٣٤٥ بريل لايدن ١٩٠٤.

٨ – التبريزي: شرح المفضليات ٣٥٢/١ تحقيق علي محمد البجاوي. دار النهضة، مصر القاهرة ١٩٩٧.

٩ – أبوالنجم العجلي: ديوانه ١٠٢ تحقيق علاء الدين أغا. النادي الأدبي، الرياض ١٩٨١.

١٠ – الصولي : اخبار أبي تمام ١١٤ تحقيق خليل محمود عساكر وأخرين، المكتب التجاري بيروت د.ت.

١١ – أبوزيد القرشي: جمهرة أشعار العرب ٢٤ المطبعة الأميرية الكبرى ببولاق ١٣٠٨هـ.

١٢ – محمد مندور: في الميزان الجديد ٦٩ مكتبة نهضة مصر، القاهرة د.ت.

١٣ – عزالدين الأمين: نظرية الفن المتجدد ٨٧–١٠٨ دار المعارف بمصر ١٩٧١.

١٤ – أبوتمام: الحماسة ٣٩٣/٢ تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي، مكتبة محمد علي صبيح . القاهرة ١٩٥٥.

١٥ – أبوتمام: الديوان ٢١٧/٢ تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر ١٩٦٩ وكذا الصولي : اخبار أبي تمام ١٦٩.

١٦ – أبوريشة: ديوانه ٦٧ دار العودة بيروت ١٩٧١.

١٧ – نازك الملائكة: شظايا ورماد، دار العودة بيروت ١٩٧١.

١٨ – السابق وانظر قضايا الشعر المعاصر ٢٤.

١٩ – قضايا الشعر المعاصر ٥١–٤٩.

٢٠ – تناولنا ذلك في بحث مستقل جرت الإشارة إليه في الهامش رقم ٤.

٢١ – قضايا الشعر المعاصر ٤٤.

٢٢ – شظايا ورماد ٢٢–٢٣.

٢٣ – افضنا في الحديث عن كون الحكي مؤنثاً في : المرأة واللغة ص ٢٦ – المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٦م.

٢٤ – قصيدة الكوليرا، ديوان شظايا ورماد ١٣٦.

٢٥ – السابق ١٨٥.

٢٦ – نجد لدى نازك الملائكة وعياً بضرورة التزاوج، انظر : شظايا ورماد ٢٦.

٢٧ – القصيدة والعنقاء، انظر ديوان بدر شاكر السياب ص٣٠٢ دار العودة بيروت ١٩٧١.

٢٨ – بدر شاكر السياب: الديوان ٢٨١.

٢٩ – السباق ٤٧٤.

٣٠ – السابق ٤٧٠.

٣١ – السابق ٥١١، ٥١٢، ٥١٥، ٥١٦.

٣٢ – تعرضت من قبل لمحاولات وأد القصيدة الحرة، انظر البحث المشار إليه في الهامش رقم٤.

٣٣ – غرونباوم: دراسات في الأدب العربي ١٣٧ ترجمة إحسان عباس وآخرين دار مكتبة الحياة بيروت ١٩٥٩.

٣٤ – نازك الملائكة : قرارة الموجة ٨٠ دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٧.

٣٥ – السابق ١٠٤.

٣٦ – السابق ١٩١.

٣٧ – شظايا ورماد ١٣١.

٣٨ – قرارة الموجة ٩٩.

٣٩ – شظايا ورماد ٩٢.

٤٠ – السابق ١٨٥.

٤١ – قرارة ١١٥ –١٢٧.

٤٢ – عن هذا انظر محيي الدين صبحي : دارسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر ١٤٤ وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٢.

٤٣ – أشرنا أعلاه إلى مقولة أبي تمام عن أبناء الشاعر، ومقولة أبي ريشة عن بنات الشاعر.

٤٤ – انظر نصه «غريب على الخليج» الديوان ٣١٩ ولقد وقفنا عليه في الفقرة ٥–١ من هذا البحث.

٤٥– ديوان السياب ٤٨٦.

٤٦ – السابق ٤٩٠.

٤٧ – السابق ٤٧٥.

٤٨ – السابق ٦٥٦.

٤٩ – من قصيدة (أفياء جيكور)، الديوان ١٨٦ وانظر قصائد أخرى مثل (الباب تقرعه الرياح) ٦١٥.

٥٠ – الديوان ٧٠١.

٥١ – السابق ٤٧٣، ٤٨٦ – ٤٩١.

٥٢ – السابق ٢٧٩.

٥٣ – يقول ابن الرومي عن وطنه:

ولي وطن آليت ألا أبيعه
وألا أرى غيري له الدهر مالكاً

عهدت به شرخ الشباب ونعمة
كنعمة قوم أصبحوا في ظلالكا

فقد ألِفَتْه النفس حتى كأنه
لها جسد إن غاب غودرت هالكا

وحبب أوطان الرجال إليهم
مآرب قضَّاها الشباب هنالكا

إذا ذكروا أوطانهم ذكّرتهم
عهود الصبا فيها فحنوا لذلكا

وابن الرومي يقصد بالوطن (داره) حيث اغتصبها جار له تاجر وراح ابن الرومي يتشكى ويطالب بعودة الدار إليه. وهذا فيه تقليص لمعنى الوطن وتحويل له إلى ملكية خاصة والشاعر مالك ومسيطر ، وعكس ذلك يأتي مفهوم الوطن في النسق الجديد.

٥٤ – ابراهيم ناجي: ديوانه ٢٠ دار العودة، بيروت ١٩٧٣.

٥٥ – المتنبي: ديوانه ٢/١٤ ٢/١٥.

٥٦ – انظر الميداني: مجمع الأمثال ١/٦٧ تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار القلم بيروت د.ت

٥٧ – السياب: ديوانه ٣٠٧.

٥٨ – مجلة (الوسط) لندن ص ٥٤، ١٩٩٧/٩/٨.

****



الفهـــرس

****

طباعة مطابع الملك - الكويت
هاتف: 4717768 - 4717769 - 4717796







مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري